

## Tradisjonsmusikk og kulturpolitikk

Unge Gumuz-musikeres opplevde utfordringer i møte med  
kontemporær musikk i Etiopia

TONE ØSTBY

VEILEDER

Tor Dybo

**Universitetet i Agder, 2023**

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk

Master



## Abstrakt

Hvilke utfordringer opplever unge musikere fra Gumuz-folket i Etiopia i møte med den kontemporære musikken i landet? Gumuz-folket er en etnisk minoritet i Etiopia som tradisjonelt har blitt undertrykt og behandlet som undermennesker av større etiopiske folkegrupper. Denne masteroppgaven undersøker hvordan det oppleves å være en minoritet også på det musikalske feltet. Ved å gjennomføre en elektronisk spørreundersøkelse blant et utvalg Gumuz-musikere, ble det mulig å identifisere utfordringer som gjør seg gjeldende for dem, borgerkrig og politisk uro til tross. Utfordringene de opplever i møte med den kontemporære musikken blir presentert og drøftet. Sentrale funn viser at de største utfordringene følger som direkte konsekvenser og resultater av kulturelt hegemoni, samt av den særegne to-delingen vi finner i etiopisk musikk, hvor musikken blir delt inn i religiøs og verdslig musikk (hhv. *mezmur* og *zefen*).

## Forord

I forbindelse med skrivningen av denne masteroppgaven, er det mange personer jeg ønsker å takke. Jeg vil begynne med å takke min dyktige veileder Tor Dybo for engasjement, kunnskap og god veiledning. Takk også til min kunstneriske veileder og instrumentallærer ved UiA, Bjørn Ole Rasch, for alt du har lært meg. Takk for all støtte og engasjement.

Flere personer har bidratt med verdifulle samtaler, erfaringer og synspunkt i møte med denne oppgaven; takk til musikkjournalist Sigbjørn Nedland som delte av sin kunnskap og erfaringer. Takk også til prof. emeritus ved UiA Svein Gunnar Gundersen, som har bidratt med stort engasjement, kunnskap og som «trakk i trådene».

En stor takk til kontaktpersonen min blant Gumuz-folket, Hambisa Ayana. Hans iherdige innsats for å skaffe respondenter til spørreundersøkelsen, samt hjelpe med å oversette besvarelsene, er jeg svært takknemlig for. Takk til onkel Mehret- Ab Bereke Beraki og tante Berit i Etiopia for gode innspill, erfaring og kunnskap.

Takk til familie og gode venner for støtte og oppmuntring. Tusen takk til Mamma og Pappa for all støtte, oppvartning og tilrettelegging i forbindelse med masteroppgaven. En stor takk til min bror, Bjørnar, som hjalp meg med sin akademiske kompetanse og erfaring.

Tusen takk til min elskede Harald for teologisk kunnskap, samt gode råd og innspill! Takk for all tålmodighet, støtte og oppmuntring. Jeg hadde ikke klart dette uten deg!

Jeg ønsker også å takke arbeidsgiveren min i Misjonshuset NLM Kristiansand for at de ga meg studiepermisjon.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke alle de unge Gumuz-musikerne som viste meg tillit, og villig ga meg innblikk i deres bakgrunn, utfordringer, håp og drømmer.

## Innholdsfortegnelse

<b>Abstrakt .....</b>	<b>3</b>
<b>Forord.....</b>	<b>4</b>
<b>Innledning .....</b>	<b>7</b>
<i>Problemstillingen .....</i>	<i>8</i>
<i>Avgrensing.....</i>	<i>8</i>
<i>Masteroppgavens oppbygging.....</i>	<i>9</i>
<b>1.0 Teori og metode .....</b>	<b>9</b>
1.1 <i>Etiske vurderinger .....</i>	<i>9</i>
1.2 <i>Kvalitative forskningsmetoder.....</i>	<i>11</i>
1.3 <i>Etiopia .....</i>	<i>15</i>
<b>2.0. Litteraturgjennomgang .....</b>	<b>19</b>
<b>3.0. Redegjørelse .....</b>	<b>20</b>
3.1. <i>Mine forventinger til funnene .....</i>	<i>20</i>
3.2. <i>World Music .....</i>	<i>22</i>
3.3. <i>Etiopisk musikk.....</i>	<i>24</i>
<i>Skalaene, kiñit (ቅኝት).....</i>	<i>26</i>
3.4. <i>Etiopisk musikkhistorie.....</i>	<i>29</i>
<i>Musikalsk påvirkning.....</i>	<i>30</i>
3.5. <i>Særegne musikkpedagogiske utfordringer i Etiopia; mezmur vs. zefen .....</i>	<i>34</i>
3.6. <i>Gumuz-musikk .....</i>	<i>36</i>
<b>4.0. Hoveddelens redegjørelse .....</b>	<b>41</b>
4.1. <i>Selvposisjonering.....</i>	<i>41</i>
4.2. <i>Kort oversikt over spørreskjemaet .....</i>	<i>41</i>
4.3. <i>Resultater fra spørreundersøkelsen.....</i>	<i>43</i>
<b>5.0. Analyse .....</b>	<b>53</b>
5.1. <i>Kjønnsfordeling.....</i>	<i>53</i>
5.2. <i>Alder .....</i>	<i>54</i>
5.3. <i>Karriere i Addis Abeba.....</i>	<i>54</i>
5.4. <i>Musikkopplæring i Etiopia .....</i>	<i>57</i>
5.5. <i>Mezmur og zefen-debatten.....</i>	<i>60</i>
5.6. <i>Kulturelt hegemoni .....</i>	<i>68</i>
5.7. <i>«Musical acculturation».....</i>	<i>72</i>
<b>6.0. Konklusjon.....</b>	<b>74</b>
<b>7.0. Litteraturliste.....</b>	<b>75</b>
7.1. <i>Nettsider: .....</i>	<i>75</i>

7.2. Litteratur: .....	78
7.3. Upubliserte kilder.....	79
Liste over figurer og opphavsrettnotis: .....	79
7.4. Vedlegg .....	80

## Innledning

Nord-Vest i Etiopia, nærmere bestemt i lavlandet i *Blånildalen*, finner vi én av 85 ulike etiopiske folkegrupper kalt Gumuz-folket. Dette er et nilotisk folkeslag som tradisjonelt har blitt sett på som undermennesker av andre etiopiske folkegrupper. Dette er en minoritetsfolkegruppe som har blitt undertrykt, neglisjert og også blitt tatt som slaver av større etiopiske folkegrupper. Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i unge musikere fra Gumuz-folket. Jeg ønsker å finne ut av hvilke utfordringer disse unge Gumuz-musikerne opplever når de blir eksponert for, og påvirket av, den svært dominerende, etiopiske kontemporære musikken. Den kontemporære musikken er svært dominert av *amhara*-folkegruppens musikk, som er en av de store majoritetsfolkegruppene i Etiopia. Jeg ønsker å finne ut om Gumuz-musikerne eksempelvis er stolte av sin kulturelle identitet og kulturarv i møte med den kontemporære musikken, eller om de legger fra seg egne instrumenter, tradisjoner, språk og skalaer pga. utfordringene de opplever i møte med denne moderne etiopiske musikken? Masteroppgaven berører dypst sett problemstillinger som omhandler hvordan en minoritetskultur opplever å være minoritetskultur i møte med en majoritetskultur.

Etiopia er et land jeg har en sterk personlig tilknytning til, ettersom min far er født og oppvokst i landet. Dette har også beriket og formet min oppvekst i så stor grad at jeg føler meg mer eller mindre halvt etiopisk. Jeg har fortsatt familie som bor der og jeg har selv vært der flere ganger. Jeg har også vært sensor på *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media*. Dette har til sammen gitt meg verdifull kunnskap, opplevelser og erfaringer som jeg drar nytte av i møte med denne masteroppgaven.

Masteroppgaven min er en liten del av en større sammenheng med flere organisasjoner og enkeltpersoner som arbeider med å starte en musikkskole og et lydstudio blant Gumuz-folket i *Kamashi*, Nord- Vest i Etiopia. Med dette ønsker vi å hjelpe Gumuz-folket med å bevare deres kulturarv, videreutvikle den, samt legge til rette for kreativitet og musikalsk nyskaping i årene fremover. Denne masteroppgaven har tatt sikte på å forstå mer av Gumuz-folkets kulturarv og musikktradisjoner, i tillegg til å kartlegge Gumuz-musikernes kompetanse, drømmer, utfordringer og behov. Dette har blitt gjort også med tanke på at musikkopplæringen og studiovirksomheten i Kamashi skal kunne tilpasses deres kontekst på best mulig og mest konstruktiv måte.

## Problemstillingen

Med dette som bakteppe, og ved hjelp av kvalitative forskingsmetoder, primært spørreundersøkelse, ønsker jeg å besvare denne problemstillingen;

*Hvilke utfordringer opplever unge Gumuz-musikere i møte med den etiopiske, kontemporære musikken?*

I utgangspunktet ønsket jeg å intervjuer aktuelle informanter i Etiopia, men ettersom verdens dødeligste krig i nyere tid pågikk internt i Etiopia fra november 2020- november 2022, ble det dessverre ikke mulig for meg å dra på studietur dit slik jeg opprinnelig hadde tenkt (Van der Merwe, 2022). Jeg valgte derfor å sende et elektronisk spørreskjema til aktuelle Gumuz-musikere, via mine kontakter i landet. Spørreundersøkelsen var anonym, og ble gjennomført på engelsk. Svarene ble enten skrevet på engelsk av informantene mine selv, eller ved at kontaktpersonen min inn mot Gumuz-musikerne oversatte svarene til engelsk for dem. Ettersom spørreundersøkelsen var anonym, vet jeg ikke hvilke svar som er blitt oversatt fra gumuz til engelsk av kontaktpersonen min, eller hvilke svar som ble skrevet direkte på engelsk.

## Avgrensing

Etiopias historie er rikholdig og strekker seg langt tilbake i tid. Selv om etiopisk historie har blitt forsket mye på, er den etiopiske musikkhistorien fremdeles et lite utforsket felt. Med over 80 folkegrupper i landet og like mange språk, musikktradisjoner og kulturer, er det svært mye det ville vært interessant å forske på i denne sammenheng og i denne oppgaven. Men ettersom dette er en masteroppgave, er jeg nødt til å begrense denne noe. Etiopia har tradisjonelt vært dominert av store majoritetsgrupper nord i Etiopia. Jeg synes derfor det er svært interessant å rette fokus mot en forholdsvis liten minoritetsfolkegruppe fra nordvest-Etiopia, kalt Gumuz-folket. Det finnes svært lite skriftlig materiale om Gumuz-folket, noe som blant annet skyldes at de tradisjonelt ikke har hatt et skriftspråk. Det finnes enda mindre tilgjengelig forskning på Gumuz-musikk. Dette er en stor grunn til at jeg velger å rette fokuset i denne oppgaven på unge Gumuz-musikere; jeg ønsker å forstå mer av deres musikalske bakgrunn, deres kompetanse og de musikalske utfordringene de møter på i møte med den kontemporære etiopiske musikken.



## Masteroppgavens oppbygging

Oppgavens første del starter med en innledning hvor det tematiske området for oppgaven, samt problemstillingen blir presentert. Her viser jeg også resultatene jeg har kommet fram til, i tillegg til at jeg avgrenser oppgaven. Den påfølgende metode-delen dreier seg om hvilke metoder jeg har brukt i forskningen min. Den begynner med et kapittel om etiske vurderinger i forbindelse med denne oppgaven, før den forsetter med å beskrive kvalitative forskningsmetoder- forskningsmetoden jeg har benyttet meg av i denne sammenheng, samt fremgangsmåten jeg har brukt. I den påfølgende redegjørelsesdelen begynner vi først med en litteraturgjennomgang, før jeg deretter beskriver hvilke forventinger jeg har til funnene i spørreundersøkelsen. Videre følger et kapittel om World Music, etterfulgt av et kapittel om Etiopisk musikk og et kapittel om Gumuz-musikk. I begge disse kapitlene ser vi nærmere på skalaer, instrumenter og musikkhistorie. Til slutt ser vi på en betent musikkpedagogisk debatt som dreier seg om todelingen av etiopisk musikk i religiøs og verdslig musikk (hhv. *mezmur* og *zefen*).

Oppgavens hoveddel består av to deler. Første del er en redegjørelse der jeg kort presenterer spørreundersøkelsen i seg selv, før jeg fortsetter med å presentere resultatene av denne. Del to er en analysedel, der jeg drøfter resultatene fra spørreundersøkelsen, i tillegg til aktuelle utfordringer og problemstillinger som gjør seg gjeldene i Etiopia generelt og blant Gumuz-musikerne spesielt.

Til slutt ønsker jeg å sette masteroppgaven min i en større sammenheng, og oppsummerer det hele i en konklusjon. Jeg viser til videre aktuell forskning, som etterfølges av litteraturlisten og vedleggene.

## 1.0 Teori og metode

### 1.1 Etiske vurderinger

I møte med denne oppgaven gjør jeg noen etiske vurderinger som jeg vil legge fram i det følgende.

Til tross for min etiopiske bakgrunn og tilknytning, er jeg en hvit kvinne av utseende, fra Vesten. Jeg hadde minimal kunnskap om Gumuz-folket før jeg begynte arbeidet med denne masteroppgaven. Jeg er dermed en «utenforstående» når jeg studerer Gumuz-musikken og unge Gumuz-musikere. Dette kan føre med seg flere utfordringer; for det første kan jeg stå i fare for å fremmedgjøre dem ved å fremstille dem og musikken deres mer karikert eller «eksotisk» enn hva tilfellet faktisk er- nettopp fordi jeg ikke kjenner kulturen

deres og er på innsiden av denne. Jeg kan stå i fare for å tolke og forstå deres musikk og musikkultur på måter som ikke nødvendigvis egner seg for å presentere, studere eller forstå deres musikktradisjoner på best mulig måte, ettersom jeg har mine begrensninger i møte med dem og deres musikkultur med min vestlige musikkbakgrunn. Samtidig har jeg også en bakgrunn med en sterk tilknytning til Etiopia. Denne er ikke ubetydelig eller uvesentlig i denne sammenheng, men ettersom det finnes svært mange etnisiteter i Etiopia, vil jeg allikevel kunne stå i fare for å kunne fremstille Gumuz-folket og deres musikk på måter som er fremmedgjørende. Dette fordi jeg personlig ikke kjenner kulturen deres godt nok; jeg har aldri vært i Kamashi eller Benishangul-Gumuz-provinsen i Etiopia, ei heller møtt etiopiere som er Gumuz. Dette kan gjøre min forståelsesramme og innlevelsessevne begrenset når jeg studere deres folk og musikkultur. Etnomusikologen Timothy D. Taylor beskriver hvordan fremmedgjøring kan se ut; "People in different historical situations have ways of constructing their Others in different ways [...]" (Taylor, 2007, s. 7). Som utenforstående, vil jeg forsøke å fremstille dem på en måte som yter dem rettferdighet; jeg vil nødig bedrive postkolonialisme, eller skape større distanse eller forskjeller enn det det egentlig er.

Samtidig vil jeg tilføye at jeg tror det kan være både nyttig og bra at personer «utenfra» studerer andre kulturer og musikktradisjoner; de kan i beste fall bidra med nyttige observasjoner, perspektiv og refleksjoner som en som er «på innsiden» av kulturen kanskje ikke ser like klart.

Borgerkrigen i Etiopia fant sted mens jeg gjennomførte spørreundersøkelsen min blant Gumuz-musikerne, i tillegg til at landet både var og er preget av mange etniske konflikter politisk uro. Gumuz-folket er en minoritetsfolkegruppe som har blitt svært undertrykt av majoritetsfolkegrupper i løpet av Etiopias historie. Det kan derfor ikke utelukkes at det er en viss «fare» for at respondentene av ulike grunner velger ikke å svare helt ærlig på spørreundersøkelsen, eller svarer unnvikende, fordi de kanskje er redd for at det skulle få noen form for konsekvenser. Jeg har unngått å stille spørsmål som kan oppleves problematiske i denne sammenheng. Allikevel kan det kanskje være tilfeller hvor spørsmålene kan oppleves utfordrende eller problematiske sett fra et Gumuz-perspektiv. Et eksempel kan være når jeg spør om de opplever utfordringer i møte med den kontemporære etiopiske musikken. Ettersom den kontemporære musikken er svært preget av amhara-folkegruppen- en majoritetsfolkegruppe- i Etiopia, kan det hende at respondentene fra Gumuz-folket- en minoritetsfolkegruppe- ikke svarer helt oppriktig og

ærlig på dette av frykt for konsekvenser. Jeg tror ikke dette er sannsynlig, særlig ettersom undersøkelsen ble gjennomført helt anonymt og var sikker. Men jeg må ta høyde for at noen kanskje ville svart annerledes dersom situasjonen i Etiopia så annerledes ut. Som en hvit, Vestlig kvinne er jeg knapt en trussel inn i de interne, etniske konfliktene. Samtidig tror jeg at dybdeintervju med dem ville vært med på å bygge tillit og troverdighet til meg som person- noe som muligens gjorde at de åpnet seg enda mer for at de fortalte sine ærlig(st)e meninger, dersom de da holdt noen av dem tilbake. Når det er sagt, tyder ikke svarene deres på at de holder tilbake meninger og synspunkt. Jeg kan allikevel ikke utelukke helt at det skjer. Derfor ville det beste vært å møte dem, intervju dem og observere musiseringen deres, for å få best mulig svar på problemstillingen min. Da ville jeg også kunne rette opp i eventuelle misforståelser som måtte oppstå i møte med spørsmålene.

De etniske spenningene ville allikevel være gjeldende om jeg intervjuet dem i Etiopia. Hadde det vært mulig å benytte seg av de ovennevnte kvalitative forskningsmetodene som er svært utbredt i etnomusikologi-fagfeltet, tror jeg også jeg ville fått enda lengre, dypere og mer nyanserte svar.

Til slutt vil kan jeg nevne at min Gumuz-kontaktperson og jeg er de eneste som har hatt tilgang til spørreundersøkelsen og svarene. I teorien betyr dette at han kunne ha manipulert og redigert svarene dersom han aktivt ønsket det; han videreformidlet spørreskjemaet elektronisk til Gumuz-musikerne, og han har til tider oversatt og fylt inn svarene fra respondentene. Jeg nevner dette fordi det potensielt kunne skjedd, men i dette tilfellet er dette svært usannsynlig; kontaktpersonen min har vært en av pådriverne og initiativtakerne for å satse på musikkopplæring blant unge Gumuz-musikere i Kamashi; han har hele tiden bidratt med sitt engasjement, velvilje og sin kunnskap for at denne masteroppgaven skal lykkes. Jeg kan heller ikke se noen grunn til at han skulle dra nytte av å manipulere svarene. Kontaktpersonen min er en troverdig, tillitsfull person med mye ansvar i lederjobben han har tilknyttet kirken i Kamashi. Han har blitt anbefalt på det varmeste av andre kontakter, som også har tillit til ham. Jeg ser det derfor som usannsynlig at han skulle manipulert eller redigert svarene.

## 1.2. Kvalitative forskningsmetoder

«Traditionally, “when beginning their work in a village, ethno-musicologists learn the songs and musical forms of its people and even learn to play the traditional instruments” » (Tapia, 1996).

Denne masteroppgaven benytter seg av kvalitative forskningsmetoder. Primært ønsket jeg å benytte meg av dybdeintervju som forskningsmetode, i tillegg til at jeg ville benytte meg av deltakende observasjon, slik sitatet over viser til. Deltakende observasjon er en svært utbredt metode blant etnomusikologer, og det er en metode jeg tror ville fungert godt i mitt tilfelle, særlig i kombinasjon med intervjuer. Med borgerkrigen som brøt ut i november 2020, i tillegg til de mange etniske konfliktene, ble det dessverre ikke mulig for meg å gjennomføre en studietur til Etiopia. Utenriksdepartementet (UD) frarådet reiser til Etiopia, særlig til konfliktrammede områder som Benishangul-Gumuz – provinsen der Gumuz-folket og de unge musikerne jeg ønsket å intervju holdt til. UD beskriver situasjonen i landet som kompleks og uoversiktlig. Fortsatt fraråder UD reiser til Etiopia som ikke er strengt nødvendige. De trekker også fram Benishangul- Gumuz som et av de konfliktrammede område det frarådes å reise til (Regjeringen, 2022).

For likevel å forsøke å besvare problemstillingen min på best mulig måte, falt valget derfor på å benytte en annen kvalitativ forskningsmetode; spørreundersøkelse. Det kan nevnes at veilederen min og jeg også vurderte om jeg kunne gjennomføre dybdeintervju på nett, men med tidvis dårlig strøm og internett-tilbud i Etiopia, samt konstant behov for tolking, falt valget på elektronisk spørreskjema.

Min opprinnelige plan var å intervju Gumuz-musikere ved det ene konservatoriet i hovedstaden Addis Abeba som jeg kjenner godt til, kalt *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media*, ettersom jeg var blitt forespeilet at noen Gumuz-musikere studerte der. Ved nærmere undersøkelser viste det seg at dette kun gjaldt én eller to personer. Jeg bestemte meg derfor i samråd med mine kontakter for å rette spørreundersøkelsen vekk fra hovedstaden og konservatoriet, og fokusere på Benishangul- Gumuz- provinsen der Gumuz-folket holder til. Ettersom jeg ikke kjenner noen Gumuz-musikere, var jeg avhengig av å få kontakt med aktuelle Gumuz-musikere. Dette lyktes jeg med, takket være mine kontakter; ikke minst min lokale Gumuz-kontakt. Han er selv Gumuz og arbeider blant Gumuz-folket. Gjennom sitt nettverk som inkluderte unge Gumuz-musikere, fant han totalt 16 respondenter til spørreundersøkelsen min. Han har gjort en stor innsats i å 1) finne aktuelle Gumuz-musikere som respondenter til spørreskjemaet mitt, og 2) viderefremde

spørreskjemaet mitt til respondentene, i tillegg til å 3) oversette svarene der det ble nødvendig. Uten ham hadde denne masteroppgaven ikke blitt til, og jeg er svært takknemlig for all hjelp, tid og krefter han har lagt ned i forbindelse med denne oppgaven.

Antall respondenter og informasjonen jeg ønsket å innhente, analysere og strukturere, gjorde at jeg ønsket å benytte meg av kvalitative – og ikke kvantitative- forskningsmetoder. En kvalitativ forskningsmetode gir større rom for åpne svar, flere nyanser og detaljer- noe som igjen ville gi meg mer nyttig og relevant informasjon (Creswell, 2009, s. 16). Jeg ønsket å stille spørsmål som var mest mulig identiske de jeg ville stilt i et dybdeintervju, selv om det nå måtte bli ved hjelp av en elektronisk spørreundersøkelse, og selv om et dybdeintervju også ville gitt rom for oppfølgingsspørsmål. I noen tilfeller valgte jeg å bruke avkrysningsfelt i spørreskjemaet, da dette ble mest naturlig. Eksempler på dette er spørsmål om bakgrunnsinformasjon, som kjønn og alder.

Dette resulterte til slutt i 16 respondenter som besvarte spørreundersøkelsen min. Svarene har jeg studert, analysert og reflektert rundt, og blir presentert i denne oppgaven.

#### *Utfordringer ved spørreskjema*

Det er flere utfordringer ved å bruke elektronisk spørreskjema; én av dem er at jeg ikke får mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål. Tidvis opplevde jeg dette som en utfordring. Det skyldtes at engelskkunnskapene varierte. Budskapet kom dermed ikke alltid tydelig fram, og jeg kjente på at jeg gjerne skulle stilt oppfølgingsspørsmål. Stort sett var svarene forståelige, men i noen tilfeller var budskapet utydelig. I slike tilfeller har jeg derfor blitt nødt til å forsøke å tolke dem som best jeg kan, ut fra min kunnskap og kjennskap til etiopisk kultur, kommunikasjon og språk.

#### *«African time»*

En spørreundersøkelse er en observasjonell studie, som benytter seg av *tverrsnittsdata* som er samlet inn på et spesielt tidspunkt eller i en bestemt periode (Foldnes, et al., 2018, s. 53). I dette tilfellet tok det et par måneder fra spørreundersøkelsen min ble publisert elektronisk til Gumuz-ene, til alle 16 respondentene hadde svart. Min erfaring fra Etiopia tilsier at det blant etiopiere ikke er vanlig å være punktlig når det gjelder tidspunkt eller avtaler; det kjente fenomenet «*African time*», gjør seg gjeldende i dette landet. For å få svarene mine innen fristen jeg hadde satt, valgte jeg derfor å oppgi en tidligere frist for dem. Det viste seg

å fungere; etter at fristen deres var gått ut, gikk det ca en måned før jeg hadde fått alle svarene. Allikevel var dette innenfor min personlige frist for masteroppgaven, slik at det ikke gikk unødig utover den videre prosessen i forbindelse med masteroppgaven.

Et klart minus ved spørreundersøkelser, er at det er kan være vanskelig å påvise årsakssammenhenger. For å kunne gjøre det, trengs «tilleggsantagelser som ligger utenfor statistikk» (Foldnes, et al. 2018, s. 54). Når jeg bruker spørreundersøkelse som kvalitativ forskningsmetode for å finne ut hvilke utfordringer unge Gumuz-musikere opplever i møte med den kontemporære etiopiske musikken, må jeg derfor forsøke å få tilleggsinformasjon som setter svarene i spørreundersøkelsen i en større sammenheng. Dette har jeg forsøkt å gjøre ved å benytte meg av andre kvalitative forskningsmetoder og tilnæringsmåter;

For det første har jeg har lyttet til mye forskjellig etiopisk musikk fra ulike folkegrupper, inkludert kontemporær musikk og det lille som finnes tilgjengelig av Gumuz-musikk. Jeg har også spilt etiopisk musikk og utforsket etiopiske skalaer på celloen min.

For det andre har jeg hatt stort utbytte av å lese bøker, vitenskapelige artikler og tidligere forskning som har spent fra etnomusikologi, kvalitativ forskning, religionsvitenskap, sosialantropologi, UN- rapporter og misjonslitteratur, til Etiopia og dets historie, kultur, musikk og kirkehistorie. Reisehåndbøker og ordlister har også vært nyttige.

I tillegg har jeg hatt nyttige, uformelle samtaler med familie, venner og kollegaer som har bodd og virket i Etiopia. Disse har bidratt med viktig og relevant informasjon og kunnskap, og de har hjulpet meg med å se spørreundersøkelsen og masteroppgaven min i lys av en større sammenheng.

Selv om jeg ble forhindret fra å dra på studietur til Etiopia, har jeg vært i landet flere ganger og jeg har min sterke etiopiske tilknytning. Mine tidligere erfaringer, verdifulle opplevelser og refleksjoner fra Etiopia, samt min kunnskap om land, språk og folk, framstår i så måte som ekstra verdifulle og nyttige i denne sammenheng.

Disse supplerende kvalitative forskningsmetodene håper jeg vil bidra med å gi et større og mer utfyllende bilde av resultatene vi finner i spørreundersøkelsen. Jeg har et ønske om at forskningen min skal være *relasjonell*, samt ha en eventuell *nytteverdi*, slik Yvonne Lincoln - amerikansk utdanningsforskeren og kvalitative metodolog- uttrykker en kvalitativ forskningsmetode bør være; «den bør stå i andre menneskers tjeneste» og ha en nytteverdi, eksempelvis «[at den hjelper] til forbedring af lokale fællesskaber[...]» (Brinkmann og

Tanggaard, 2015, s. 526). Jeg håper resultatene fra denne masteroppgaven kan bli nyttige for den etiopiske musikkopplæringen, både for musikkopplæringen blant Gumuz-musikerne i Kamashi, samt for de to musikkonservatoriene i Addis Abeba; *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* og *Yared School of Music*.

### 1.3. Etiopia

Etiopia er et svært gammelt og historisk land som strekker seg helt tilbake til Aksum-riket (fra 100 f.Kr. til år 1100 e.Kr.) («Aksum, ancient kingdom, Africa,» 2022). Landet ligger midt på Afrikas horn og har ikke tilgang til sjøen. Etiopias areal strekker seg omtrent like langt som det er bredt. Etiopia er primært et høyland og hovedstaden Addis Abeba ligger på et høyfjellsplatå midt i landet. Topografisk er landet likevel variert; det innehar både ørkener, stepper, jungler og savanner, samt *Rift Valley*- verdens lengste dal. Etiopia er, sammen med Liberia, det eneste landet i Afrika som aldri ble kolonisert («Kolonialisme,» 2022). Etiopias befolkning består av ca. 85 ulike etnisiteter, med like mange tilhørende språk, kulturer og tradisjoner. I denne oppgaven skal vi se nærmere på en minoritetsfolkegruppe; Gumuz-folket.

#### *Gumuz-folket*

Følger vi Etiopias grense mot Sudan – sør-vest til nord-vest i Etiopia, finner vi provinsen Benishangul-Gumuz. Landskapet her består av savanner og store, tykke bambusskoger. Provinsen blir delt i to av Etiopias lengste elv, *Blånilen*. Her i Benishangul-Gumuz finner vi hele fem ulike urfolk. To av dem, *Berta* og *Gumuz-folket*, utgjør til sammen over halvparten av provinsens befolkning og har tradisjonelt holdt til på hver sin side av Blånilen; Berta-folket i sør og Gumuz-folket i nord. Det finnes også folk fra Gumuz-stammen på den andre siden av den etiopisk-sudanesiske landegrensen, helt øst i Sudan (Getahun & Tsega, 2014, s. 1).

*Gumuz-folket*, som er hovedfokus i denne masteroppgaven, har en befolkning på ca 282 000 i Benishangul-Gumuz-regionen. Gumuz-folk øst i Sudan teller ca 103 000. Disse har, mer eller mindre, blitt presset til å konvertere til islam. Likevel finner vi fortsatt innslag av animisme der, religionen som Gumuz-folket både i Sudan og Etiopia opprinnelig bekjente seg til (Joshua-project, u.å.). Etter at misjonærer særlig fra Norge og Sverige begynte å jobbe blant Gumuz-folket i Blånildalen i 1960 og 1970-årene, har stadig flere Gumuz konvertert til kristendommen (Küspert, 2020, s. 23), og idag regner ca 42% av Gumuz-befolkningen i Etiopia seg som kristne (Joshua-project, u.å.). Gumuz-folket blir regnet for å være en nilotisk

folkgruppe. Som tidligere nevnt har flere av disse nilotiske folkegruppene inkludert Gumuz-folket blitt undertrykt, neglisjert, og utsatt for slaveri av andre etiopiske folkegrupper. Gumuz-ene ble kalt «*shankalla*», eller på norsk; «svartinger», av andre etiopiske folkegrupper. Det både var og er svært nedsettende og nedverdiggende å bli kalt for *shankalla* i Etiopia.

Fra 1600-tallet og opp til 1940-tallet har Gumuz-folket blitt utsatt for slaveri og slaveritokter hvor de har blitt fordrevet til svært varme områder i lavlandet rundt Blånilen; «spesielt [av] de berta-arabiske herskerne i Asosa som rundt skiftet til 1900-tallet drev slavehandel i stor stil. Dette førte til at større gumuz grupper[sic.] krysset over på sørsiden av Blånilen hvor de så kom i konflikt med oromo som i stadig større grad okkuperte landområder på denne siden av elva» (Küspert, 2020, s. 27-28).

I 1960- og 70- årene ble, som nevnt, flere nordiske misjonærer stasjonert i Blånildalen. Flere av dem var norske, utsendt av Det Norske Misjonsselskap (NMS) i samarbeid med den evangelisk lutherske kirken i Etiopia, *Mekane Yesus* (Ethiopia Evangelical Church Mekane Yesus (EECMY)). Denne kirken har tradisjonelt hatt en stor overvekt av oromo-folkegruppen. Møtet mellom disse kulturene i ett og samme kirkesamfunn i Blånildalen, viste seg derfor å by på flere kulturelle utfordringer; blant annet oppdaget den britiske antropologen Wendy James i sine studier at oromoenes behandling overfor Gumuz-folket hadde satt dype spor (Küspert, 2020, s. 28), noe som blir bekreftet i Küsperts artikkel om misjonsarbeidet blant Gumuz-folket; «den overlegne holdningen blant oromoene har også satt sitt preg på misjonsarbeidet og skinner igjennom i mange uttalelser fra oromo prester, gjenspeiles i beretninger av misjonærer og bekreftes av nyere forskning» (Küspert, 2020, s. 28). Eksempelvis oppdaget James at flere Gumuz fortsatt ble sett ned på og ble behandlet som slaver av oromoene (Küspert, 2020, s. 28). Misjonshistorien viser at misjonærene flere ganger «måtte forsvare shankallaene mot oromoenes kulturelle overtramp» (Kjosavik, sitert i Küspert, 2020). Misjonærene brukte samme begrep om Gumuz-folket som oromoene; det støtende og nedsettende begrepet *shankalla*. Det er nærliggende å tro at datidens misjonærer ikke ønsket å støte Gumuz-folket, men at ordbruken skyldtes mangel på kunnskap. Samtidig, påpeker Klaus Christian Küspert - seniorrådgiver i for engelskspråklig Afrika og Midtøsten, NMS- at det var problematisk at misjonærene ikke utviste forsiktighet da de kalte Gumuz-folket for *shankalla*, slik oromoene kalte dem (Küspert, 2020, s. 28). Han utdyper: "Dette vedvarende traumet som gumuz-folket



opplever i møtet med oromoene ble forsterket av misjons- og bistandsarbeidet som uten å stille spørsmål foregikk av oromo og gjennom oromo» (Küspert, 2020, s. 28).

Küspert argumenterer for at misjonsarbeidet til Mekane Yesus-kirken også var et sivilisasjonsprosjekt der en «tok sikte på å erstatte gumuzkulturen - inkludert språket - med det en mente var «genuin kristen kultur»» (Küspert, 2020, s. 30). Dette sivilisasjonsprosjektet var også noe den tyske misjonæren Henning Uzar problematiserte, da han kom til Blånildalen på 1980-tallet og ikke kunne forstå at misjonsarbeidet ikke hadde vært mer vellykket enn som så. Han uttrykker i det følgende hvordan Oromo-pastorene viste seg å ha den oppfatning at Gumuz-folket først måtte bli Oromoer på et kulturelt plan, før de kunne bli kristne. I tillegg erfarte han at Oromoene hadde en dyp forakt for Gumuz-folket generelt; «Bei Oromo-Pastoren herrschte damals die Einschätzung, dass die Gumuz kulturell erst einmal Oromo werden müssten. Außerdem gab es ein tiefsitzendes Gefühl von Verachtung den Menschen im Tal gegenüber» (Uzar, sitert i Küspert, 2020 s. 30).

Uzar vurderte det dit hen at dersom forkynnelsen hadde foregått på Gumuz, ville de nå denne folkegruppen med evangeliet i langt større grad, i tillegg til at forkynnelse på deres morsmål Gumuz ville øke folkegruppens selvfølelse og selvbevissthet og også slik være av stor betydning (Küspert, 2020, s. 30). Sivilisasjonsprosjektet fra Mekane Yesus-kirken opplevde han skapte en fremmedgjøring både språklig og kulturelt for Gumuz-folket, noe han utyper slik: «Wir singen aus einem ihnen fremden Gesangbuch der anderen Sprache und lesen Gottes Wort aus der Oromo-Bibel ... Was für ein Gottesbild vermitteln wir diesen Menschen?» (Uzar, sitert i Küspert, 2020 s. 30).

Som vi ser, stiller Uzar her et selvransakende spørsmålstegn til misjonsvirksomheten i Blånildalen; *hvilket Gudsbilde er det som faktisk blir formidlet til Gumuz-folket når salmesangen og Bibelen blir forkynt på Oromo?* Med tanke på den traumatiske forhistorien Gumuz-folket har opplevd i møte med Oromoene, mente Uzar at det ikke var så rart at misjonsvirksomheten ikke gikk særlig bra i Blånildalen.

Gumuz-folket har tradisjonelt ikke hatt et eget skriftspråk. Den mangeårige forskeren og misjonæren i Blånildalen, Patrick Wallmark, poengterer at et eget skriftspråk ikke var nødvendig i det daglige for Gumuz-folket, ettersom de blant annet kunne flere språk;

«It was also common that the people of Gumuz spoke more than one language. Most of them also spoke Oromo. During the 1970s, it was commonplace for all students to also learn Amharic in school. A few people in the Mendi District could even speak some Arabic. Mastering more than one language was almost a must, if one wanted to visit the big market places». (Wallmark, 2018, s. 8).

Den tidligere nevnte misjonæren Henning Uzar fikk spille en viktig rolle blant Gumuz-folket på flere måter, også med å få utviklet Gumuz som et eget skriftspråk. Han oppdaget at Bibelen ikke fantes oversatt til Gumuz. Da han også oppdaget manglende engasjement og planer fra både Mekane Yesus-kirken og Det Norske Misjonsselskap (NMS) når det gjaldt å få den oversatt, tok han saken i egne hender. I 2003 var oversettelsen av Det Nye Testamentet ferdig, 10 år etter at han begynte dette arbeidet. Med denne oversettelsen hadde Gumuz-folket nå fått et eget skriftspråk, og NT var den første skriftlige publikasjonen på Gumuz (Küspert, 2020, s. 31).

Med de ovennevnte eksempler, ser vi hvordan misjonsvirksomhet og kulturelt utenforstående (selv de med de beste intensjoner) har spilt ulike roller i møte med majoritets- og minoritetskulturer i Blånildalen- på godt og vondt; misjonærenes mangel på kunnskap førte til at de brukte nedsettende begrep om folkegruppen de ønsket å nå med evangeliet; vi så hvordan misjonærenes mangel på kunnskap gjorde at samarbeidskirken Mekane Yesus, dominert av den etniske majoriteten *Oromoene*, fikk fortsette å undertrykke Gumuz-folket ved deres forsøk på å sivilisasjonsprosjekt. Vi så også oppgjør mot dette og hvordan misjonsvirksomheten fikk være med på å utvikle Gumuz som skriftspråk, med Det Nye Testamentet på Gumuz som den første skriftlige publikasjonen på Gumuz.

Blånildalen har siden årtusenskiftet opplevd en oppblomstring når det gjelder misjonsvirksomhet, samtidig som det også har vært pågående konflikter, plyndringer og herjinger i området. Benishangul- Gumuz er også et av områdene i Etiopia det har gått verst utover i forbindelse med borgerkrigen som startet i november 2020. På den ene siden ser vi pågående konflikter med eksempelvis majoritetsgrupper som amharaene (Sew, 2021), samtidig som vi ser at oromoene – i hvert fall i Mekane Yesus-kirken- i noen grad tar ansvar for sin umenneskelige og undertrykkende behandling av Gumuz-folket opp igjennom i historien; da NMS skulle revidere deres avtale med Mekane Yesus-kirken om arbeidet i

Blånildalen, uttalte kirkens daværende president, Emmanuel Abraham dette; «Deres [NMS] oppgave er gumuz. Vi som oromo har en stor historisk gjeld å betale til dette folk. Vi tok deres gull. Vi røvet deres kvinner. Vi behandlet dem som dyr. I Guds øyne er vi alle like. Vi må lære å se med Guds blikk» (Eide, 2006, s.1).

Ser vi på Etiopia som helhet, ser vi at Gumuz-folket og de andre urfolkene i Benishangul-Gumuz har svært liten innflytelse i nasjonal politikk, økonomi og når det gjelder sosiale saker. Dette gjelder også i møte med den føderale regjeringen, hvor deres representasjon er så og si ubetydelig. De eneste stedene en kan si at Gumuz-folket og de andre urfolkene i regionen har noen som helst form for makt og innflytelse, er i de lokale områdene i Benishangul-Gumuz, hvor de har holdt til i generasjoner (Sew, 2021). Samtidig ser vi at to svært dominerende folkegrupper, amharaene og oromoene, bor rett ved siden av disse urfolkene. Disse to majoritetsfolkegruppene er store både i antall, men også fordi de er svært dominerende i regjeringsapparatet. (Sew, 2021). De er i posisjoner hvor de innehar nettopp det Gumuz-folket og de andre minoritetsfolkegruppene *ikke* har; makt, innflytelse og myndighet.

## 2.0. Litteraturgjennomgang

Musiker og grunnlegger av Musikkonsertvatoriet *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media*, Yonas Gorfe, kom i 2022 ut med sin første bok «*Music and the protestant church in Ethiopia – the controversy of Zefen and Mezmur* (Gorfe, 2022). Boken er et markant bidrag i den store og betente debatten rundt den særegne musikkinnstillingen som finnes i Etiopia; musikken blir delt inn i verdslig og religiøs musikk (på amharisk, hhv. *zefen* og *mezmur*). Boken hans er ikke akademisk, noe han selv presiserer i forordet (Gorfe, 2022, s. 8). Den bærer heller preg av å være en tekst som tar et oppgjør mot den urett etiopiske musikere opplever i det religiøse samfunnet idag; der resultatet ofte blir at kristne musikere blir kastet ut av kirkene dersom de spiller sekulær musikk, eller spiller på sekulære steder. Gorfe mener at kirken har misforstått teologien fullstendig og at denne inndelingen er feil og unødvendig. Hans hovedargument ligger i at bibelverset i Galaterbrevet kapittel 5, vers 21, har blitt oversatt feil i den amhariske oversettelsen fra 1947; «Whenever the issue of music is raised, many Ethiopian Protestans (in recent times some Orthodox Christians as well) argue that all music except hymns is forbidden by the Bible and mention Galatians 5:21 to justify their arguments» (Gorfe, 2022, s. 157).

Selv om boken ikke er akademisk skrevet og innehar visse svakheter i at den blant annet er svært følelsesladd og til dels uprofesjonell i argumentasjonen, velger jeg likevel å trekke fram innhold fra denne boken ved aktuelle tilfeller. Grunnen til dette, er at Gorfe er en av svært få stemmer på sin side i debatten som offentlig uttrykker hva han mener. Han er radikal fordi han setter ord på noe som i en etiopisk kontekst er svært tabu, betent og skambelagt, og har også høstet konsekvensene av standpunktene sine i eget liv. Det gjør at hans bidrag både er interessant og relevant, til tross for tidligere nevnte svakheter.

I forbindelse med denne oppgaven, har jeg benyttet meg av tidligere publiserte vitenskapelige artikler og bøker om etiopisk musikk, kultur, historie, teologi og samfunn, i tillegg til litteratur vedrørende kvalitativ forskning, etnomusikologi og World Music. Ettersom oppgaven er noe begrenset i omfang, lar det seg dessverre ikke gjøre å se nærmere på all benyttet litteratur. Ettersom Gorfes bok ikke er akademisk, ville jeg med denne korte presentasjonen vise at den allikevel er aktuell i forbindelse med denne oppgaven.

### 3.0. Redegjørelse

#### 3.1. Mine forventinger til funnene

I det følgende ønsker jeg å uttrykke hvilke forventinger jeg hadde til svarene i spørreundersøkelsen. Først og fremst tenkte jeg at jeg ville finne Gumuz-musikere som gjerne ville satse «alt» på en musikkariere i hovedstaden, og ikke var særlig interessert i å ivareta eller videreutvikle egen kulturtradisjon i Gumuz-musikken. Jeg tenkte at de gjerne sang på amharisk eller et annet språk enn Gumuz for om mulig å skape seg en karriere i hovedstaden. Det samme tenkte jeg ville skje med musikken deres; at de la fra seg sin egen tradisjon og kultur i møte med den etiopiske kontemporære musikken fremfor å implementere denne, og at «alt» de spilte var etiopisk kontemporær musikk. Jeg forventet å finne at de ikke var særlig opptatt av deres egen kulturelle bakgrunn, hverken å videreutvikle eller ivareta denne, men at de var mer opptatte av å passe inn i det kommersielle lydbildet – altså det etiopiske kontemporære musikkbildet. Jeg tenkte at de var villige til å «ofre» eller kompromisse når det gjaldt deres Gumuz-bakgrunn, for om mulig å skape seg et levebrød som musiker i hovedstaden. Samtidig tenkte jeg at det er forståelig at de vil benytte seg av disse mulighetene til å skaffe seg et mulig levebrød, samtidig som de får arbeide med noe de

virkelig «brenner for». Dette er nok en kjent problemstilling og tematikk for svært mange musikere rundt omkring i verden.

Selv om jeg tenkte at Gumuz-musikerne nok ikke var spesielt opptatt av å ivareta sin egen kulturarv, tenkte jeg at de ville ha tydelige svar når det kom til om de hadde egne Gumuz-skalaer. Min forventning til dette bunner bl.a. i at jeg, i møte med musikere i Addis Abeba, har fått svært klare og tydelige svar, samt demonstrasjoner- av hvilke skalaer (*kiñit*) de bruker i den etiopiske kontemporære musikken og i den tradisjonelle etiopiske musikken. På samme måte tenkte jeg at Gumuz-respondentene ville gi meg tydelige og konkrete svar på spørsmål om deres egne tradisjonelle skalaer. Jeg tenkte også at de nok kom til å være mer opptatte av å *videreutvikle* deres kulturarv enn å *ivareta* den. Min forventning til deres manglende engasjement for ivaretagelse, består i flere elementer; for det første kan det virke som vi mennesker generelt gjerne vil utvikle (eller gjerne *kjøpe*) nye ting, fremfor å bevare og ivareta gamle ting og å *sørge* for å kunne bruke dem *lengst mulig*. For det andre kommer også noe av min egen erfaring fra tidligere opphold i Etiopia til uttrykk her; for selv om dette ikke er en rettferdig «dom» overfor alle etiopiere, ei heller er det politisk korrekt å si, kan en som utlending, *ferengji*, i Etiopia få et dominerende inntrykk av at etiopiere som folkeferd ikke er særlig opptatte av, eller interessert i det som dreier seg av vedlikehold og ivaretagelse. Dette gjenspeiler seg i omgivelsene, blant annet i hus, bygninger, møbler og biler. I boken «Culture Smart, Etiopia- the essential guide to customs & culture» (Howard, 2021), poengterer Howard at etiopiere ikke ser noen grunn til å endre noe de har lært å leve med i årtier. (Howard, 2021, s. 8),

Når det er sagt, er det etiopiere svært gode på veldig mye, blant annet å finne kreative løsninger; kommer de over noe nytt, er de snare med å omfavne dette og finne ut hvordan de kan bruke dette på best tjenlig måte (Howard, 2021, s. 8).

Helt til slutt når det gjelder mine forventninger i møte med ivaretagelse av Gumuz-musikken, tenkte jeg at ivaretagelse av Gumuz-musikken og kulturarven kanskje ikke var like viktig for dem som holder til i hovedstaden, som for dem som bor i Benishangul- Gumuz-provinsen hvor Gumuz-folket tradisjonelt sett holder til.

Når det gjelder respondentene mine, så jeg for meg at de fleste var unge voksne i 20-årene, pluss et par stykker i 40-årene. Videre tenkte jeg- og var også blitt forespeilet av mine kontakter- at en liten håndfull Gumuz-musikere hadde studert ved *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* (MYSOJMM), samt at gjerne et par av dem bodde i hovedstaden på

tidspunktet for spørreundersøkelsen min. Selv om ikke alle nødvendigvis hadde studert musikk ved MYSOJMM, tenkte jeg at i hvert fall én eller to hadde det. Til slutt her kan jeg nevne at jeg tenkte at en ca en tredjedel av mine Gumuz-respondenter ville være kvinner og resten menn.

### 3.2. World Music

Begrepet «World Music» oppsto aller først blant etnomusikologer på 1970- og 80-tallet (se eksempelvis Keil & Feld, 1994). Blant dem ble «World Music» forstått som «all the music of the world's people» (Taylor, 1997, s. 2) eller, slik vi ville sagt det på norsk; hele verdens musikk. Men det var først på 1980-tallet at World Music- som begrep og sjanger, ble vidt kjent. Det startet med at musikkforhandlere og musikkprodusenter i Vesten opplevde en økt interesse for afrikansk musikk, noe som skyldtes banebrytende plateutgivelser som *Us* av Peter Gabriel (Gabriel, 1992) og *Graceland* av Paul Simon (Simon, 1986). Disse benyttet seg av musikk fra andre verdensdeler og kulturer, og de blandet dette med sine egne musikalske uttrykk og sin egen musikk (Taylor, 1997, s. 21). Slik oppsto det nye hybrider av musikk. Her oppsto også en ny utfordring; hvordan skulle en kategorisere denne musikken? Var musikken «etnisk», «folk», «internasjonal» eller noe helt annet? Som svar på denne utfordringen, ble begrepet *World Music* lansert og brukt som felleskategori for ikke-engelske innspillinger som ble utgitt i England og USA (Gillett, 2022). Britannica-encyclopediet utdyper dette; «In many ways the history of world music is the story of the marketing of foreign music by Western record companies» (Gillett, 2022). I løpet av 1990-tallet ble World Music etter hvert regnet for å være en egen sjanger og ikke bare en etikett eller merkelapp (Gillett, 2022). World Music- sjangeren har hatt en enorm vekst de senere årene, med underkategorier som Afrobeat, World beat og K-pop (Rys, 2023; Taylor, 1997). De siste årene har noen aktører – eksempelvis Grammy Awards- erstattet begrepet *World Music* med *Global Music*, ettersom noen opplever World Music-begrepet støtende (Gillett, 2022).

Som vi ser er det ulike måter å forstå World Music på; i en bred forstand kan det fungere som et samlebegrep for ikke-Vestlig musikk. Denne forståelsen er dog omstridt, særlig blant fagfolk innen etnomusikologi. De argumenterer for at World Music snarere heller handler om musikk som oppstår når musikere og musikalske uttrykk fra andre land møtes- dette uavhengig av om den enkelte nasjon er vestlig eller ei (Rice, 2014). Et eksempel på denne forståelsen av World Music- begrepet kan være når norsk og finsk-karelske musikkuttrykk møtes -ettersom de begge er en del av en vestlig kulturkrets. Et annet

eksempel som støtter denne forståelsen, er den norske folkemusikeren og artisten Annbjørg Lien med hennes musikk.

I en smalere forstand blir begrepet World Music nå forstått som all musikk som tidligere ville vært klassifisert som «folkemusikk» eller «etnisk musikk», men det behøver ikke bety at det er tradisjonell folkemusikk; det kan være alt fra utryddingstruet musikk til nyskapende pop. *Primary music* oppsummerer begrepet slik; «Succinctly, it can be described as “local music from out there”, or “someone else’s local (Primary Music, u.å.).

Tradisjonelt sett er det tre måter å forstå *World Music*-begrepet på, med tre ulike fløyer: Først har vi journalister, produsenter, radio m.m. som bruker «World Music» som et begrep for ikke-engelske innspillinger som blir utgitt i Vesten. Betegnelsen kan også brukes om hybrid-musikk.

Deretter har vi musikkbransjen med studioer, festivaler, publishing, konsertpromotering etc. Disse har aktivt forsøkt å standardisere World Music til å bli en egen sjanger med det formål å være mer «tilgjengelig» for musikere, forbrukere og bransjen for øvrig. Etnomusikolog og musikkviter Timothy D. Taylor, beskriver dette slik; “Western music industry (broadly understood here as a conglomeration of industries including the recording industry, publishing, concert promotion, and more) has attempted to standardize and genericize world music in order to render it manageable, knowable, and emulatable by music industry workers (Taylor, 2017, s. 5)”. I boken sin *Music in the World*, beskriver Taylor hvordan musikkfestivaler i stor grad er med på å legge føringer for hva som er «innenfor» og «utenfor» når det gjelder å kategorisere hva som er World Music- sjangeren; «the ‘genre’ of world music is not simply a category containing entities of similar style but an ongoing social practice of categorization and containment» (Taylor, 2017, s. 5).

For det tredje blir det brukt som forskningsbegrep, som en del av det etnomusikologiske fagfelt. Flere etnomusikologer, musikere og musikkvitere misliker begrepet “World Music”. De opplever at det er et diffust, vagt og lite tilfredsstillende begrep, da det både kan bety «musikken til alle folk i verden», eller «verdensmusikk»; forstått som selve sjangeren *World Music*. De opplever at det skaper unødvendige skiller og at den i verste fall er stigmatiserende, der musikere fra ikke-Vestlige land automatisk får merkelappen «World Music» «hengende over seg», til tross for at de spiller kjente og veletablerte sjangre som eksempelvis pop og rock. «World Music- merkelappen» får de kun på seg fordi de er artister fra ikke-Vestlige land. Det gjelder eksempelvis den

verdensberømte, prisbelønte afrikanske artisten Youssou N'Door; musikken hans kunne vært kategorisert i mange ulike sjangre, inkludert pop, hip-hop og rock, men han blir omtalt og sett på som en World Music-artist. Trekker vi parallellen til en norsk kontekst, finner vi eksempelvis at samiske artister svært ofte blir omtalt som nettopp «samisk artist» fremfor kun å bli kalt artist (Hilder, 2015, s. 64). Taylor viser også til at denne kategoriseringen av World Music gjør at musikere i ikke-Vestlige land må bruke noe musikalsk materiale som høres eksotisk og annerledes ut, samtidig som det ikke må være for mye av det, for da blir det for sært og for lite kommersielt. Mange musikere befinner seg dermed i spennvidden mellom å ikke høres for eksotisk ut, ettersom de da ikke vil nå et internasjonalt publikum, samtidig som de heller ikke ønsker å høres for vestlige ut; da vil de, som Taylor beskriver «[...] run the risk of accusations of seeming to have sold out to commercial interests and betraying their heritage.» (Taylor, 2017, s. 137)

Av slike grunner mener flere i det etnomusikologiske fagfeltet og musikkbransjen at det er direkte misvisende og uheldig å bruke «World Music» som begrep og sjangerbetegnelse.

### 3.3. Etiopisk musikk

Aller først må det presiseres at det blir direkte feil og problematisk å snakke om etiopisk musikk som om den var én bestemt kategori og størrelse; det er tross alt musikken og musikktradisjoner til over 80 ulike folkegrupper det er snakk om (Brun, 2012, s. 355). Der noen vil se at etiopiske musikk er pentaton, monoton, tradisjonell og rytmisk (Abate, 2009, s. 1214), vil andre argumentere for at den er melodios, nyskapende og moderne (Brun, 2012, s. 362). Med alle disse folkegruppene og deres unike musikktradisjoner og kulturarv, hersker det i hvert fall ingen tvil om at etiopisk musikk er svært variert, unik og rik på kulturarv og tradisjoner.

Det finnes en rekke tradisjonelle instrumenter som blir brukt i tradisjonsmusikken; blant annet *krar* og *begegna*, som begge er harper, det en-strengede strykeinstrumentet *masinko* og en fløyte, kalt *washint*. Disse instrumentene blir ofte spilt av en tradisjonell sanger, en *azmari*; «In a restaurant or night club, an *azmari* will make up impromptu songs, often to suit his audience, that are complimentary or insulting to the guests, or skillfully constructed to be both of these at once” (Howard, 2022, s. 132).



Tradisjonsmusikken har fått en viss oppblomstring de senere årene, særlig i mer urbane strøk. Dette er noe Sarah Bishop påpeker i sin masteroppgave "From the Motherland: *Traditional Music Performance and Nationalism in Addis Abeba*" (Bishop, 2016). Hun viser til at flere private aktører og scener i større grad har begynt å ta i bruk tradisjonell musikk: «[...] the recent rise of private enterprises as performing spaces for traditional musics have increased the varieties of national culture from which audience members may choose (producing alternative nations)". Markedet for, og etterspørselen etter, tradisjonell musikk har fått en oppblomstring de senere årene, særlig i hovedstaden. Ingeborg Brun påpeker sin artikkel «Populærmusikk fra Addis Abeba: *Redefinering av lokal tradisjon* at dette kan forstås som en motreaksjon på pop og moderne musikk (Brun, 2012, s. 352). Hun poengterer også at den statlige etiopiske fjernsynskanalen *ETV* spilte en rolle «i denne 'tilbake til røttene'- bølgen da de spilte musikkvideoer med tradisjonell musikk, noe som var med på å gjøre tradisjonsmusikken populær igjen» (Brun, 2012, s. 354).

Brun forteller at det fra midten av 1990-tallet har vært en oppblomstring av unge, tradisjonelle utøvere som følge av dette (Brun, 2012, s. 354). Med tanke på alle de ulike folkegruppene som finnes i landet, og ivaretagelsen av musikktradisjon og videreformidlingene av dem, samt deres estetiske verdi, er dette på mange måter en positiv trend. Samtidig forteller Bishop at nesten alle musikerne hun intervjuet i Addis Abeba uttrykte et ønske om at deres tradisjonelle musikk skulle bli anerkjent av det internasjonale samfunnet, og ikke minst; dette sterke ønsket får betydning for de musikalske uttrykkene og valgene som blir gjort av disse tradisjonelle musikerne; «Performers make adjustments to their music accordingly to make their national culture a contender on the global stage (cosmopolitan nationalism) (Bishop, 2016, s. 11).

Dessverre har forholdsvis lite av etiopisk tradisjonsmusikk blitt dokumentert, da det var dårlig tilgang på båndopptakere og studio særlig i de mer rurale strøkene i Etiopia. Dette kan føre til at unik kulturarv (også sett i et verdensperspektiv) går tapt, dersom denne ikke aktivt blir dokumentert og formidlet til nye generasjoner og flere mennesker. Slik sett kan en argumentere for at en oppblomstring og videreutvikling av tradisjonsmusikk både er tjenlig og bra, til tross for at noen musikalske valg blir tatt på bekostning av tradisjonsmusikken.

Også på 1970-tallet var det en oppblomstring innen tradisjonsmusikken- om enn ikke tilsiktet; det kommunist Derg-regimet dannet såkalte *kinet* – grupper med musikere som skulle spille i lokalområdene og nabolagene. Gjennom *kinet*-ene, ønsket myndighetene å

spre Marxist-Leninistisk politikk, prinsipp og propaganda. De ønsket å spille på nasjonalsfølelsen -og styrke denne- ved å bruke etiopisk tradisjonell musikk som virkemiddel til å spre sine politiske budskap. *Kinet*-ene spilte en viktig rolle i det som skulle utvikle seg til å bli en ny sjanger kalt «Bahil- Zemenawi» (traditional-modern), eller på norsk: nytradisjonell musikk (Brun, 2012, s. 355). Dette skyldtes at de fant frem gamle, tradisjonelle musikalske elementer og presenterte dem på nye måter ved å kombinere dem med vestlige, globaliserte musikkuttrykk (Bishop, 2016; Brun, 2012).

Vi skal se nærmere på fordeler og ulemper ved denne oppblomstringen av tradisjonell musikk i Addis Abeba i drøftingsdelen.

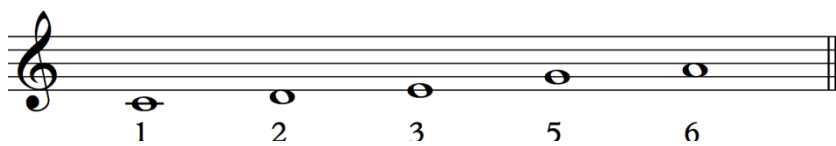
For øvrig kan det nevnes at de tradisjonelle etiopiske instrumentene ikke er tempererte, da det blant instrumentmakerne tradisjonelt var viktigere at instrumentene lagde god klang, fremfor at de var i en viss størrelse og var stemt identisk. Instrumentene kunne stemmes etter de lokale sangernes, *azmarienes*, stemmer. Flere av de etiopiske instrumentene kan stemmes temperert, noe som ofte skjer i den etiopiske populærmusikken når tradisjonelle instrument spiller sammen med tempererte instrumenter. Dette gjelder eksempelvis det etiopiske strykeinstrumentet *masinko* (Abate, 2009, s. 1217). Den etiopiske musikken har tradisjonelt blitt muntlig tradert. I tillegg kan det nevnes at sangere bruker svært mange ornamenter når de synger. Dette gjelder også for musikere, primært de som dobler melodien, noe eksempelvis den en-strengende *masinkoen* ofte gjør. Nå skal vi fortsette med å se nærmere på de ulike etiopiske skalaene som blir brukt både i tradisjonsmusikken og i populærmusikken.

*Skalaene*, kiñit (ቅኝት)

Når en ser nærmere på de mange etiopiske folkegruppene og deres musikktradisjoner, kan en tydelig se både fellestrekk, likheter og ulikheter mellom dem ved å studere hvilke skalaer som blir brukt; «scale (kiñit) is an important factor to identify the music of different ethnic groups» (Abate, E. 2009, s. 1223). Ezra Abate ved Addis Abeba University/Yared School of Music har studert skalabruken i Etiopia ved å analysere over 250 ulike sanger fra hele landet. I artikkelen sin «Ethiopian Kiñit (scales) – Analysis of the formation of structure of the Ethiopian scale system» (Abate, 2009), viser han hvordan en kan dele landet inn i tre ulike soner alt etter hvilke skalaer, *kiñit* (på amharisk, ቅኝት), som blir brukt. Etiopiske skalaer blir kalt *kiñit*. Det finnes både pentatone og modale skalaer i Etiopia. De pentatone skalaene

er svært dominerende, mange og utbredt. Det råder en viss grad av uenighet når det gjelder hvor mange pentatone skalaer de har, og hvordan disse skal bli stemt. Det opereres gjerne med lokale variasjoner når det gjelder stemming, ettersom de tradisjonelle instrumentene ikke er tempererte (Bishop, 2019). Med dette som bakgrunn, refererer Abate til flere eksperter på etiopisk musikk (bla. Ashenafi Kebede, Alemayehu Fanta og Poune) når han sier at det finnes fire pentatone skalaer, *kinit* (ቅኝት), i Etiopia (Abate, E., 2009, s. 1216). Disse er som følger:

1a) Tizita (ትዝታ): *major*



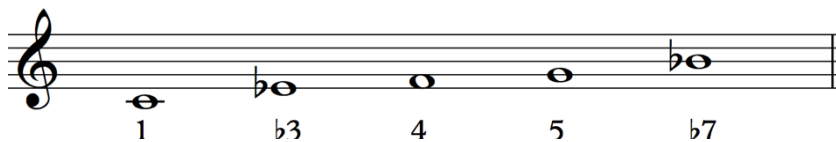
1b) Tizita (ትዝታ): *minor*



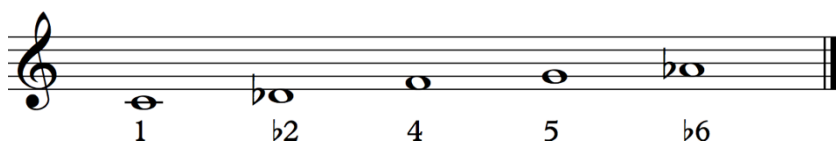
2a) Bati (ባቲ): *major*



2b) Bati (ባቲ): *minor*



3) Ambassel (አምባሰል)



#### 4a) Anchi Hoyo (አንዥ ሆዩ)



#### 4b) Anchihoeye (አንዥ ሆዩ)



Fig. nr. 1- 4: Etiopiske skalaer. (Frangou, 2017).

1. Abate presiser at det regnes som allment akseptert at både Tizita og Bati har deres respektive dur/moll- varianter (Abate, E., 2009, s. 1216). Den mest utbredte pentatone skalaen i denne sonen er Tizita (både major og minor).

##### 1. Øst-Etiopia

Den østlige delen av Etiopia har vært mer influert av Midtøsten, særlig tyrkere og arabere. Derfor er det vanlig å høre arabisk skala i diatonisk moll i disse områdene (Abate, Ezra, 2009, s. 1222). Harare-folket skiller seg likevel svært ut fra den arabisk- influerte musikken i dette området med deres polyfone sang - som på ingen måte er vanlig i det etiopiske høyland [...] multi-part music is not usually found in high land Ethiopia (Shelemay, 1982 sitert i Abate, 2009). Dur-pentatone skalaer blir også flittig brukt i Øst- Etiopia, særlig blant Somali- og Adere-folket. Det er også en utstrakt bruk av *Tizita* og dorisk pentatone skalaer i denne sonen (Abate, Ezra, 2009, s. 1222).

##### 2. Sør -og Vest- Etiopia

Musikken i dette området skiller seg betraktelig ut fra musikken i de to andre; rytmene er svært komplekse, sentrale og bærende element i musikken. Videre er musikken gjerne polyfon og homofon i disse områdene; ikke minst er det vanlig at én eller flere sangere, eller to eller flere blåseinstrumenter (av typen som kun kan spille én tone hver) danner større klanger og harmonier sammen. Sang og dans er, som ellers i Etiopia, også svært viktige i

disse kulturene. Diatoniske skalaer som diatonisk dur-skala og diatonisk naturlig moll er mye brukt, i tillegg til de vanlige etiopiske skalaene. Blant de sistnevnte skalaene er det også her *Tizita*-skalaen som er mest brukt, etterfulgt av *Bati* moll-skalaen (Abate, E. 2009, s. 1222).

Kort oppsummert kan en si at den etiopiske musikken bruker pentatone skalaer, i tillegg til modale skalaer og to-tre-tone skalaer. De mest utbredte pentatone skalaene er *Tizita*, *Bati*, *Ambassel* og *Anchihoye*, i tillegg til dur/moll-varianter av *Tizita* og *Bati*-skalaene. Den tradisjonelle musikken er svært variert blant de over 80 ulike folkegruppene i Etiopia. Vi ser likevel klare fellestrekk folkegruppene imellom ved å studere skalaer og musikktradisjoner, samt bruken av tradisjonelle instrumenter. Rytmene er svært varierte mellom folkegruppene, og de er til tider svært komplekse, særlig i sør og vest i Etiopia. Ornamenter er svært mye brukt blant sangere, både i tradisjonell og kontemporær etiopisk musikk. Melodiene er viktige og blir gjerne doblet av *masinko* (én-strengt strykeinstrument) *krar* (harpe) eller *washint* (fløyte); «instrumentenes ulike egenskaper [vil også] gi ulike muligheter for ornamentering, slik at det vil oppstå en heterofonisk struktur som blir preget nettopp av instrumentenes ulike egenskaper» (Wade, 2004, sitert i Brun, 2012).

I motsetning til Vestlig musikk er ikke Etiopisk musikk tradisjonelt sett temperert. Flere av de tradisjonelle instrumentene kan likevel stemmes slik at de kan spille temperert, eksempelvis *masinkoen*. I og med at disse instrumentene og skalaene i utgangspunktet ikke er tempererte (selv om de er notert slik), samt at det er en ustrakt bruk av mikrotonalitet og lokale variasjoner av skalaer, er det mest hensiktsmessig (og vanlig) å referere til trinn (feks. 1 2 3 5 6), fremfor notenavn (C D E G A). Instrumentmakerne var opptatt av at de tradisjonelle instrumentene skulle ha god klang; de ble i utgangspunktet ikke laget med tanke på å ha samme stemming og samme størrelse som andre instrument. Likevel ble det en viss form for standardisering av instrumentene ifbm. nytradisjonell musikk (Brun, 2012, s. 352).

### 3.4. Etiopisk musikkhistorie

Etiopia ble kristnet allerede rundt år 330 e.Kr (Howard, 2021, s. 31), som et av de første landene i verden. Det var også et av de første landene som fikk kristendommen som statsreligion. Kristendommen forble statsreligion helt fram til keiser Haile Selassie ble avsatt i 1947 og det kommunistiske *Derg*-regimet overtok makten i landet. Kirken i Etiopia har tradisjonelt sett hatt nesten like mye makt og innflytelse som staten («Ethiopia», 2023). På den måten kan en si at den både har bidratt med å inspirere ulike kunstformer og

kunstuttrykk, men også lagt begrensinger og føringer for hva som er akseptabelt eller ei, i tråd med kirkens overbevisning (Howard, 2021). Dette er noe vi skal se nærmere på siden. Kirken har for øvrig også fungert som oppbevaringssteder for etiopisk litteratur og kunst.

Den liturgiske kirkemusikken i Etiopia har eldgamle røtter og sies å datere tilbake til det sjette århundre og tigray´en St. Yared (Howard, 2021). Han blir sett på som kirkemusikkens far, ikke minst fordi han grunnla den liturgiske kirkemusikken som blir brukt i etiopiske ortodokse kirker den dag idag. Han komponerte mye musikk til kirken, i tillegg til at han utviklet et eget notesystem lenge før det ble oppfunnet i Vesten (Howard, 2021, s. 133). Den liturgiske kirkemusikken i ortodokse kirker synges på det eldgamle språket *Ge´ez*; et språk som ble snakket på Aksum-rikets tid (år 200-900 e.Kr) («Aksum», 2023). Idag brukes språket kun til religiøse handlinger i den etiopisk ortodokse kirken. Det kan høres hver dag når de ortodokse prestene messer fra sine høytaleranlegg i kirkene utover hele landet («Ethiopia», 2023).

#### *Musikalsk påvirkning*

“The period from the start of the colonial period in the late 1800s up to the independence of East African countries in the early 1960s saw both missionary and military musical influences. Catholic, Anglican and Lutheran Church hymn singing in many areas of East Africa greatly affected the tonality, text, instrumentation and structure of the musical traditions of East Africa, even if in the late 1950s and throughout the 1960s traditional music started to be allowed in African church services (Gunderson, 1991, sitert i Nannyonga- Tamusuza & Solomon, 2012).

Som vi ser av sitatet over, ble misjonærer og militæret en stor musikalsk påvirkningskraft over hele Øst-Afrika i koloni-tiden. Dette gjaldt også i Etiopia, selv om landet aldri ble kolonialisert (de ble riktignok okkupert av italienerne og drev med intern kolonialisering). I det følgende skal vi se eksempler på hvordan militæret og misjonærene påvirket etiopisk musikk- på godt og vondt.

De aller første vestlige instrumentene ble innført under den etiopiske keiser Menelik 2. (1844-1913). Den russiske Tsar Nikolai II., var en stor beundrer av den etiopiske keiseren – særlig etter at han vant over italienerne i slaget ved Adwa i 1896 (Eriksen, 2021), og han uttrykte sin begeistring ved å sende keiseren 40 messinginstrumenter i gave. Sammen med instrumentene fulgte det også en instruktør ved navn Colonel Leontie (Gorfe, Y. 2022, s. 96).

Å finne potensielle kandidater til å spille instrumentene, skulle derimot vise seg vanskelig; ingen turte eller ville røre instrumentene. Til slutt måtte Colonel Leontief bønnfalle keiseren om å få fatt i musikere. Valget falt da på personer fra de marginaliserte folkegruppene fra Benishangul og Wolita- regionene. Disse marginaliserte menneskene ble muligens tvunget til å spille disse instrumentene. Hensikten var at flere etiopiere skulle få lyst til å spille disse nye instrumentene, men det motsatte skjedde; ettersom musikerne kom fra disse marginaliserte folkegruppene, ble instrumentene nå assosiert med å være for mennesker som tilhørte de laveste klassene i Etiopia, og ingen ville spille instrumentene. Musikerne fra Benishangul og Wolita- regionen ble både sett - og rasket ned på, og de øvrige etiopierne holdt seg langt unna både instrumentene og de marginaliserte musikerne som de på ingen måte ville assosieres med (Gorfe, Y. 2022, s. 97- 98).

Etter hvert ble det startet et militært korps, som en del av hæren, der disse instrumentene ble brukt. Korpsets popularitet steg i takt med de mange unge mennene som ble tiltrukket av de flotte uniformene de bar -og ikke på grunn av musikken de spilte (Gorfe, Y., 2022, s. 99).

Under *Derg*-tiden ble kunst brukt som propaganda for myndighetene, noe musikken og kunsten for øvrig, bar preg av i denne perioden. (Gorfe, 2022, s. 103). Etter at italienerne forlot Etiopia da *Derg*-tiden var over, tok det militære korpset igjen opp sin virksomhet, men nå med det amerikanske jazz-storbandet som utgangspunkt. Til forskjell fra tidligere tider, ble det nå lagt vekt på å implementere de etiopiske skalaene i jazzen. Den kjente etiopiske musikeren Mulatu Astatke spilte en svært viktig rolle her; han fant måter å kombinere jazz og latin-amerikansk musikk med de etiopiske pentatone skalaene og kalte den nye sjangeren for *Ethio-jazz* (Gorfe, Y., 2022, s. 99).

Vestlige musikkinstrumenter ble også innført ved teatrene. Haile Selasse I Theater ble etablert i 1954, og var et av de første teatrene i Etiopia. Her spilte de både tradisjonell og moderne musikk, i tillegg til at de drev en musikkskole. Bandet som var tilknyttet teatret ble ledet av Nersis Nalvadian, en armener som var svært opptatt av å bruke etiopiske skalaer på en slik måte at en ikke kompromisset på skalaen når en spilte den på europeiske instrument. Gorfe poengeter at «this is in contrast to the missionaries, who made no effort to blend Ethiopian hymns with European musical instruments, not even on experimental basis» (Gorfe, Y., 2022, s. 101).

Om Gorfe har rett i det han uttrykker om misjonærenes holdning til etiopisk musikk, skal vi se nærmere på i drøftingsdelen. Noe som derimot er helt sikkert, er at misjonærer hadde med vestlige instrumenter, da de kom til Etiopia. Eksempelvis hadde katolske misjonærer med både orgel, harpsikord, fioliner og harpe (á la den etiopiske *begegna*-harpen), som de lærte etiopiere å spille, da de kom på 1600-tallet. Da mine besteforeldre dro ut som misjonærer til Etiopia i 1948, hadde farmor med seg sitt bærbare trøorgel.

De første misjonærene til Etiopia kom fra Nord-Amerika og Europa. De hadde med seg sin lokale salme-og sangtradisjon fra hjemlandet, som de tok i bruk i Etiopia. Etiopierne sang for det meste salmer og kristne sanger som var oversatt fra tysk, svensk og engelsk til etiopiske språk som *amharisk* og *oromo*. Salmene og sangene ble ikke sunget på deres tradisjonelle etiopiske skalaer; faktisk var lokale etiopiere redde for at salmene skulle høres ut som sekulær musikk, dersom de sang salmene på etiopiske skalaer. De prøvde derfor å distansere seg mest mulig fra tradisjonelle etiopiske musikkstiler (Gorfe, Y. 2022, s.107). Når det er sagt, var det noen rurale steder hvor salmene ble sunget på tradisjonelt vis i disse områdene. Dette ble sett enda strengere på med etiopiske øyne, enn med misjonærenes øyne (Gorfe, Y. 2022, s. 107).

Den dag i dag kan en både høre og se den musikalske påvirkningen misjonærene har hatt på den lokale etiopiske musikken når en går på gudstjenester i lutherske, anglikanske og katolske kirker i Etiopia. Først på midten av 1960-tallet ble etiopiske salmer skrevet med de tradisjonelle, etiopiske pentatone skalaene, men de ble først akseptert på slutten av 1970-tallet (Gorfe, 2022, s. 106, s. 121). Gorfe skriver at de trofaste ortodokse og protestantiske kristne i perioden 1945-1970, trodde at kristne sanger utelukkende kunne bestå av ortodoks liturgi, eller oversatte salmer fra utlandet (Gorfe, 2022, s. 119). Han utdyper; «The Protestant society was not prepared or ready to use the local scales and musical instruments for worship services. The missionaries who were in the forefront of preaching the Gospel and who made no attempt to fix this deserves the criticism that goes their way (Gorfe, 2022, s. 119).

For øvrig ble de første amhariske salmebøkene skrevet og utarbeidet av de svenske misjonærene J.E. Lundahl (1881) og O. Eriksson (1924) (Arén, 1991, s. 205). Misjonæren Gustav Arén forteller at begge salmebøkene bar preg av vestlige melodier og former. «No attempt was yet to be made to compose Ethiopian hymns for congregational singing to indigenous strains» (Arén, G. 1999, s. 205) Misjonærenes musikalske rolle i Øst-Afrika



oppsummeres slik i boken *Ethnomusicology in East Africa – Perspectives from Uganda and beyond*; “Catholic, Anglican and Lutheran Church hymn singing in many areas of East Africa greatly affected the tonality, text, instrumentation and structure of the musical traditions of East Africa” (Gunderson, 1991, sitert i Nannyonga- Tamusuza & Solomon, 2012).

Etter andre verdenskrig ble det stadig enklere å få tilgang til vestlig musikk på kassetter, plater, radioer og ved nyopprettede plateselskap, som Ahma Records (Brun, 2012 s. 350). Vestlige musikkinstrumenter ble stadig mer utbredt, også ved hjelp av de mange misjonærene fra Nord-Amerika og Skandinavia som kom til Etiopia i etterkrigstiden.

Den etiopiske kontemporære musikken er påvirket av vestlig populær-musikk, særlig USA og Europa. Men i Etiopia har en i stor grad implementert de globale pop-estetikk-uttrykkene i den lokale musikken, fremfor å utslette den lokale musikken. Når musikk utenfra påvirker lokal musikk, slik den har gjort i det urbane Etiopia, kan en si at det er skjedd en *glokaliseringsprosess* (Brun, 2012, s. 351). I Addis Abeba kommer dette til uttrykk gjennom den etiopiske kontemporære musikken; «globale musikkuttrykk tilpasses lokale forhold og [...] blir [dermed] en del av lokal musikkpraksis».

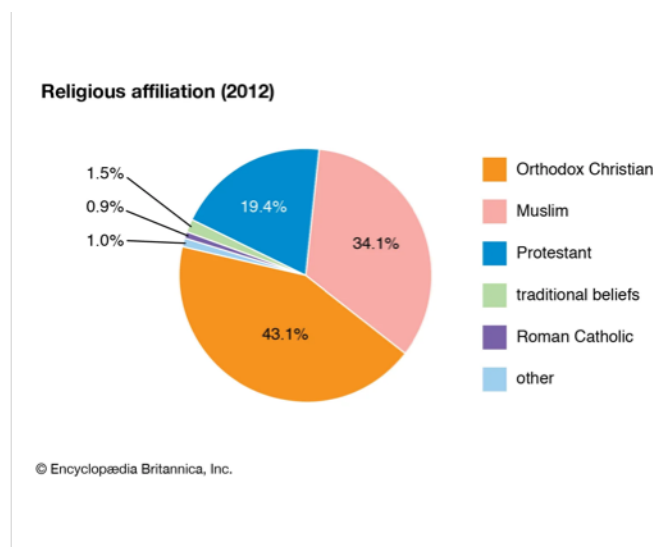
Den kontemporære etiopiske musikken står i motsetning til den tradisjonelle etiopiske musikken. Innimellom disse to finner vi den nytradisjonelle musikken, kalt *bahel-zemenawi* på amharisk. De fire pentatone *kinitene* blir også brukt i den kontemporære musikken i Etiopia, men dog med standardiserte intervall. Ifølge Ingeborg Brun har en del etiopiske musikere begynt å bruke syv-toneskalaer i musikken sin pga. Vestlig påvirkning og at musikerne retter seg mer mot et vestlig marked enn tidligere (Brun, 2012, s. 356). Selv om den etiopiske musikken har blitt mer vestlig de siste femti årene, kan vi fortsatt kjenne igjen trekk fra både den tradisjonelle etiopiske musikken og den nytradisjonelle etiopiske musikken. Eksempler på dette er ornamentering, rytmikk, heterofoni og tonalitet (Brun, 2012, s. 356). Den kontemporære etiopiske musikken er altså den «moderne» musikken, pop-musikken, i Etiopia. Den er svært preget av amharisk musikktradisjon, både med tonalitet, ornamentikk, men ikke minst når det gjelder rytmene. Denne musikken er svært populær blant Etiopias unge, noe Lonely Planet trekker frem som ganske uvanlig i Afrikanske land; «Unlike many other African countries it’s generally much preferred to Western music, and can be heard in all the town’s larger bars and discos” (Carillet et al., 2009, 60).

I Etiopia finnes det to musikkonservatorier, der begge ligger i hovedstaden Addis Abeba. Begge er også tilknyttet kirker; Mekane Yesus School of Jazz Music and Media og

Yared School of Music er en del av høyskolen Mekane Yesus Seminary, som drives av den største – og hurtigst voksende- protestantiske kirken i verden; Mekane Yesus Church (Norsk Luthersk Misjonssamband, 2023). Denne kirken – inkludert konservatoriet- er et resultat av nordiske misjonærs virke i Etiopia. Det andre musikkonservatoriet har sine røtter i den ortodokse kirken, noe navnet gjenspeiler; Yared School of Music. Denne skolen er en del av Addis Abeba University.

### 3.5. Særegne musikkpedagogiske utfordringer i Etiopia; *mezmur* vs. *zefen*

I det følgende skal vi se nærmere på en særegen musikalsk problemstilling vi finner i Etiopia; musikken blir nemlig tradisjonelt delt i to, i religiøs og sekulær musikk, hhv. *mezmur* og *zefen*. Dette kan virke uproblematisk, men Etiopia er et svært religiøst land, slik vi ser illustrert i figuren nedenfor.



Figur 5: *Religious affiliation*. Encyclopædia Britannica.

Som det fremgår av figuren er ca. 63% av etiopierne kristne (ortodokse, protestanter eller katolikker). I tillegg er 34,1% muslimer og de resterende prosentene er for det meste animister. Dette skillet mellom *mezmur* og *zefen*, mellom religiøs og verdslig musikk, er derfor svært krevende, omfattende og det byr på mange og store utfordringer for etiopiske musikere. De to eneste musikkonservatoriene i Etiopia har begge sitt utspring i kirkene; Mekane Yesus School of Jazz Music and Media er den del av det teologiske seminaret på Mekanisa i Addis Abeba, som blir drevet av Mekane Yesus Church. Mekane Yesus-kirken har sitt opphav i norsk og dansk misjonsvirksomhet. Den andre skolen, Yared School of Music, er en del av Addis Abeba University. Den har et ortodokst opphav, noe som fremgår av navnet.

De fleste musikkstudentene og musikerne i Etiopia er religiøse, primært kristne. Flere av dem- inkludert mange av Gumuz-respondentene, ønsker å bidra musikalsk i kirkene. Dessverre er disse jobbene som regel ikke lønnet, og om de er det, vil det ikke være nok til å dekke et levebrød for en musiker. Med andre ord er det ikke tilstrekkelig lønnsmessig «kun» å jobbe i kirkene. Her oppstår problemer; musikerne blir nødt til å se seg om etter andre jobber, og de må ut av kirkene- ut på det verdslige markedet for å skaffe spillejobber. Her møter de ytterlige problemer; de vet godt at all musikk som blir kategorisert som *zefen* vil føre til at de blir kastet ut av kirken sin. De færreste ønsker å bli det; de ønsker tvert i mot å bidra musikalsk i kirkene, men opplever at de ikke tjener nok til livets opphold ved å jobbe der. Det tvinger dem ut i den verdslige musikkbransjen. Det finnes spillejobber på restauranter, nattklubber, på sangkonkurranser på TV og konsertlokaler, men som en lærer ved både Mekane Yesus School of Jazz Music and Media og Yared School of Music uttrykte det; “If people see me playing in a night club or playing secular music in the TV, then my life is finished in the church” (Steinhovden, 2012, s. 311). Dette er noe den assisterende generalsekretæren i Ethiopian Evangelical Church Mekane Yesus (Mekane Yesus-kirken) kan bekrefte; “Believers, when they see somebody playing in a secular orchestra, although they see the same person in church, they consider him as not a Christian (Steinhovden, 2012, s. 311).

Med dette som bakgrunn, er det mange som ikke ser en annen løsning enn å komme vekk fra *mezmur- zefen*-problemstillingen som sådan. Mange etiopiske musikere flytter derfor til utlandet, særlig til USA, men også Vesten for øvrig, for å satse på en musikkariere der. På den måten mister Etiopia dessverre mange av sine dyktigste musikere og musikkpedagoger til Vesten. Dette er svært synd for Etiopia av mange grunner, blant annet fordi verdifull kompetanse, dyktige og begavede musikere, kreative og intellektuelle mennesker med høy utdanning forlater landet. Å finne gode løsninger på denne betente konflikten er ønskelig- både fra kirkenes ståsted, blant musikkbransjen, musikerne, musikkstudentene og utdanningsinstitusjonene.

Vi skal se nærmere på denne problemstillingen i analysedelen, da den er relevant for denne oppgaven ettersom problemstillingen gjør seg gjeldende for Gumuz-musikerne, både blant de som befinner seg i hjemtraktene i Benishangul-Gumuz, samt for dem som studere/har studert musikk i Addis Abeba og ønsker å satse på en karriere videre der.

### 3.6. Gumuz-musikk

Everywhere man sings, and in singing experiences the satisfactions that go with all forms of self-expression. But in singing, too, he all unwittingly provides precious data by the use of which the student of culture, transmuting artistic expression into scientific analysis, can extend our knowledge and understanding of the life of man (Herskovits, 1948, sitert i Gottlieb, 1968).

For å finne ut hvilke utfordringer unge Gumuz-musikerne opplever i møte med den kontemporære etiopiske musikken, er det nødvendig å forstå hvilken musikalsk bakgrunn Gumuz-ene kommer fra, noe sitatet over peker på. Hva kjennetegner deres musikk? Hvilke skalaer bruker de? Bruker de de mest vanlige etiopiske skalaene -de fire *kiñitene* vi tidligere har sett på?

Etnomusikologen Robert Gottlieb har undersøkt skalaene til Gumuz, Berta og Ingessana-folkene i Blånildalen og beskriver sine funn i artikkelen *Musical Scales of the Sudan as Found Among the Gumuz, Berta, and Ingessana Peoples* (Gottlieb, 1968). Blant etnomusikologene ble det i sin tid nødvendig å finne metoder som gjorde at en kunne sammenligne og analysere skalaer som ikke var vestlige/europeiske (Rice, 2014, s. 18). I møte med skala-studiene av musikken til folkegruppene i Blånildalen, benyttet Gottlieb seg av én av disse metodene kalt «the cent system» (Gottlieb, 1986; Rice, 2014). Denne metoden ble laget i 1880-årene av den engelske filologen og matematikeren Alexander John Ellis (1814-90). *Cent*-systemet går ut på å dele oktaven inn i 1,200 *units* «so that each equal-tempered half-step was 100 units or ‘cents’ (Rice, 2014, s. 18-19). «Cent-metoden» er fortsatt mye brukt blant etnomusikologer den dag idag (Rice, 2014, s. 18).

Skalaene som blir benyttet blant Berta-, Ingessana- og Gumuz-folket var «*’equi’-pentatonic*»; dette er skalaer der oktaven består av fem toner, såkalte pentatone skalaer, som blant annet er mye brukt både i Sentral- og Øst-Afrika (Gottlieb, 1986, s. 58, s. 61).

Gottlieb trekker særlig frem Gumuz-skalaene som interessante, ettersom de har noen spennende varianter og særtrekk; «die tetratonische Skala, die durch Auslassung eines Tones der pentatonischen entsteht, und die hexatonische Skala, die einen zusätzlichen Ton umfaßt» (Gottlieb, 1986, s. 75). Robert Gottlieb oppdaget at Gumuz-folket brukte flere skalaer, ikke bare pentatone og ulike varianter av pentatone skalaer; de bruker tetratoniske skalaer, som oppstår når en tone i en pentaton skala utelates, og heksatoniske skaler; som inkluderer en ekstra tone. Av disse funnene ser han likhetstrekk med den indonesiske *pelog*-

skalaen. «Although the *pelog* scale is compromised of seven tones, different combinations in the form of a five-tone mode are used. The *pelog* is therefore a variable scale. It is also a “gapped” scale in which some of the tones are omitted depending on the particular mode” (Gottlieb, 1986, s. 73).

Gottlieb understreker at skalaer er med på å gi oss viktig informasjon om kulturers bakgrunn (Gottlieb, 1986, s. 56), så også i møte med Gumuz-skalaene og deres *pelog*-skaler. Selv om han tydelig understreker at det fra hans side kun blir spekulasjoner, er han ikke fremmed for tanken om at Gumuz-folket i tidligere tider har blitt musikalsk påvirket av en «høyere musikkultur» når han oppsummerer funnene sine slik; « Die zu beobachtende Mannigfaltigkeit und Komplexität der Gumuz-Skalen mag daher als ein Hinweis darauf gewertet werden, daß die Gumuz irgendwann in ihrer Geschichte einmal durch die Musik einer höheren Musikkultur beeinflusst worden sind (Gottlieb, 1986, s. 75)».

### *Unoterte skalaer*

I sine studier av skalaene i Blånildalen, trekker Gottlieb fram et poeng som er svært aktuelt og gjeldende for afrikansk musikk; den er i svært liten grad nedskrevet (Gottlieb, 1986, s. 58). Dette byr på utfordringer i møte med afrikansk musikk – som i utgangspunktet ikke benytter seg av tempererte skalaer slik vi gjør i Vesten. For å få best grunnlag og forståelse for de afrikanske skalaene, intervallene og tonehøydene deres, er det derfor nødvendig å lytte til så mange fremføringer av musikken som mulig (Gottlieb, 1986, s. 58). Vi finner mange eksempler på at dette også gjelder i de «vanlige» etiopiske skalaene, *kiñit*, noe Sarah Bishop utdyper slik; «There's some debate on exactly how many different scales there are in Ethiopia and their tuning. There are many regional variations, and many performers have flexible concepts of pitch. In the 20th century, with the urbanization of Ethiopian music traditions and the establishment of traditional orchestras, musicians in Addis Ababa have made some efforts to consolidate a standardized set of pentatonic scales”. Hun fortsetter med å skrive at en i større grad kan høre temperert studioprodusert-musikk, dette som et resultat av utviklingen innen musikkteknologi og utbredelsen av keyboard og autotune (Bishop, 2019).

### *Gumuz-instrumenter*

Etiopia blir gjerne kalt «kaffens hjemland». En etiopisk legende sier at gjetergutten Kaldi oppdaget at geitene ble så oppkvikket av å spise de røde bærene fra en spesiell busk, og for å gjøre en lang historie kort, var det visstnok slik kaffen ble oppdaget og Etiopia ble en av verdens største kaffeeksportører (NCA, u.å.). Kanskje spilte den etiopiske gjetergutten på fløyte, mens han passet geitene sine; det er nemlig svært vanlig praksis i Etiopia at gjetergutter- og jenter spiller på fløyte for å få tiden til å gå, samt for egen oppbyggelse mens de passer på flokken sin. Særlig blant de nomadiske og semi-nomadiske folkeslagene i Øst-Afrika, er dette vanlig. Fløytene i Øst-Afrika er gjerne såkalte «end blown»; de blåses i fra enden. Vi finner flere slik både i Kenya, Uganda og Etiopia. I Etiopia finner vi dem særlig blant Amhara-folkegruppen der den tradisjonelle fløyten *washint* er mye brukt. Ettersom amhara-musikken både er dominerende i den tradisjonelle musikken og den kontemporære etiopiske musikken, er dette med andre ord en fløyte som er mye brukt i musikken i Etiopia generelt.

Blant folkegruppene vest i Etiopia, er fløyter svært utbredt, om enn på en litt annen måte enn når gjeterne vokter sitt småfe eller storfe; her blir fløytene spilt sammen – en danner blåseensembler. Blant Gumuz-folket, både i Sudan og Etiopia, er dette vanlig praksis for fløytene. Det blir spilt før jakt, etter vellykket jakt, som underholdning og i forbindelse med religiøse seremonier (Teferra, 2020).

Fløytene som blir brukt i blåseensemblene, blir kalt *kumia*. En naturlig grunn for at de spiller sammen, er at fløytene -som kan være lagd av dyrehorn, metall, siv, trær og flaskegresskar- kun produserer én tone, ettersom den ikke har fingerhull. (Den kan riktignok med passende blåseteknikk- produsere andre toner). Blåseensemblene blir kalt for «*Kumia sirme*»-ensembler. *Kumia* er navnet på fløytene, mens *sirme* er navnet på den store «dobbelthodede» trommen som alltid spiller sammen med disse fløytene (Teferra, 2020, s. 7). Stortrommen er kjegleformet og kan trommes på i begge ender, derfor sitter den som spiller tromme på kne når han skal spille. Alle musikerne står og går i ring rundt trommen når de spiller og synger. Her er det kun menn som spiller, mens damene synger og danser.

Den etiopisk etnomusikologen Timkehet Teferra Mekonnen har studert en rekke ulike folkegrupper og deres musikkulturer i Øst-Afrika. I artikkelen hennes *Kumia and Nsegu Flutes of Sudan, Ethiopia and Uganda*, forteller hun at dette er en utbredt praksis i Øst-Afrika; stort sett alltid er det mennene som spiller instrumentene, mens kvinnene synger og danser. Hvorfor er det slik? Teferra Mekonnen refererer til den tyske musikologen Curt

Sachs når hun skriver at fløytene innehar en form som minner om det mannlige kjønnsorgan. I den forbindelse skapes det en «innenfor/utenfor»- mentalitet, der de kjønnsmodne mennene er «innenfor» med sin maskulinitet og derfor kan spille på fløyteinstrumentene, mens fremmede, kvinner og barn ikke får lov eller mulighet til dette. (Teferra 2020, s. 13).

En annen forklaring, kan være tradisjon; «det har alltid blitt gjort slik». Med andre ord spiller tradisjon og kultur inn for hvordan en bruker musikken og musikkinstrumentene. Det ser vi også når det gjelder Gumuz-folket i Sudan; de har samme kultur og tradisjoner. Også her bruker de blåseensembler, men disse blir her kalt for *kome mdinga*, der *kome* er navnet på fløyten og *mdinga* er navnet på stortrommen. Her er stortrommen et tilleggsinstrument, det er ikke strengt tatt nødvendig å ha den med i ensemblet slik vi ser den er det i *kumia sirme*-ensemblene i den etiopiske Gumuz-folkegruppen. Både i *kumia sirme*-og *kome mdinga*- ensemblene er det 10-12 fløyter som spiller sammen. Fløytene er laget av tre. De har ulike størrelser og ulike toner; “Relatively small, narrow openings are drilled through the tube ends to produce a sharp timbre that is considered as aesthetically pleasing among the Gumuz.” (Arthur, 2021, sitert i Teferra, 2020).



Figur nr. 6: *Kumia*-fløyter pakket inn i bark. (Mekonnen, 2020)





Figur nr. 7: Kumia-fløyter fra Gumuz-folket vest i Etiopia. (Mekonnen, 2020)



Figur nr. 8: Ben-formet kumia- fløyter fra Gumuz- folket, vest i Etiopia (Teferra, 2020).



Figur nr. 9: "Dobbel-hodet" kjegeleformet sirma-tromme (Teferra, 2020).



### *Gumuz- sanger*

Som tidligere nevnt er det primært kvinnene som synger blant Gumuz-folket. Muntlig tradering er den vanlige måten å lære bort sanger og musikk på, slik det også er det i det øvrige Etiopia. Sangene som synes blant Gumuz-folket er ofte korte og har ikke form på samme måte slik vi er vant til i vestlig musikk; her er eksempelvis ingen «A- og B-form». Formen er annerledes, bygd opp av små melodiske og rytmiske motiv som blir repetert gjennom *call-response*-teknikk, der en forsanger (denne kan være mann) synger en sangstrofe, mens en akkompagnerende gruppe svarer unisont på denne. Motivene i Gumuz-sangene kan varieres og utvikles i løpet av sangene.

Jeg nevnte tidligere at blåseensemblerne optrådte i forbindelse med jakt, underholdning og i religiøse handlinger. Det er her behov for presisering, da det er slik at de tradisjonelle musikkinstrumentene og sangen til Gumuz-folket blir brukt til religiøse handlinger, men per nå ikke innad i kirkene. Vi skal se nærmere på dette i analyse-delen av oppgaven.

## 4.0. Hoveddelens redegjørelse

### 4.1. Selvposisjonering

Som tidligere nevnt førte borgerkrig, politisk uro og etniske konflikter til at det ikke ble mulig å gjennomføre en studietur til landet. Ved å gjennomføre en elektronisk undersøkelse blant unge Gumuz-musikere, har jeg likevel fått verdifull og nyttig informasjon i møte med min problemstilling. Min sterke tilknytning til Etiopia og opphold i landet har også vært verdifull i denne sammenheng. Det har også kontaktnettverket mitt både der og i Norge vært.

### 4.2. Kort oversikt over spørreskjemaet

Før vi studere de faktiske funnene i spørreundersøkelsen, skal vi i det følgende ta et kort overblikk på selve spørreskjemaet som ble brukt (se vedlegg) .

I spørreskjemaet mitt kategoriserte jeg 24 ulike spørsmål innen ulike temaer. Spørsmål 1 – 3 dreide seg om å skaffe relevant bakgrunnsinformasjon, og omhandlet derfor kjønn og alder. De neste spørsmålene dreide seg om hvilke instrumenter de spiller og hvordan de lærte disse; Jeg spør dem først om hva som er hovedinstrumentet deres (spørsmål 3), før jeg spør om de spiller andre instrumenter i tillegg (spørsmål 4) Hvis så er tilfelle, ber jeg dem utdype hvilke dette gjelder. I spørsmål 5 ønsker jeg å finne ut av om de spiller tradisjonelle Gumuz-musikkinstrumenter, eller om de er tradisjonelle Gumuz-sangere.

I spørsmål 6 ønsker jeg å finne ut av *hvor* og *hvordan* de lærte seg å spille hovedinstrumentet/de andre instrumentene sine.

Spørsmål 8-10 dreide seg om eventuelle musikkstudier; har de studert musikk ved Mekane Yesus School of Jazz Music and Media (MYSOJMM) i Addis Abeba, eller ville de studert der, dersom de fikk muligheten (spørsmål 9)? Ønsker de, og streber de, etter en musikkarriere i hovedstaden Addis Abeba (spørsmål 10)? Før jeg tar opp spørsmål som dreier seg om Gumuz-musikken, spør jeg dem om hva som er deres personlige mål med musikk – hva ønsker de å oppnå? (spørsmål 11).

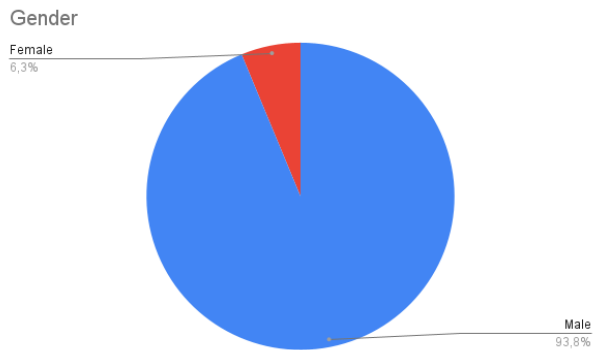
Nå er vi kommet til spørsmålene som omhandler *Gumuz-musikken*. Aller først ønsker jeg å finne ut om de liker den, eller ei (spørsmål 12). Deretter spør jeg dem *hvordan* de lærte å spille Gumuz-musikk (spørsmål 13), før jeg stiller dem spørsmål om *hvor viktig* de synes det er at Gumuz-musikken blir ivaretatt (spørsmål 14) og hvor viktig de synes det er at Gumuz-musikken blir overlevert til nye generasjoner (spørsmål 15). Jeg fortsetter med å stille dem spørsmålet «hvor viktig synes du det er at Gumuz-musikken blir videreutviklet?» (spørsmål 16), før jeg stiller dem et mer praktisk spørsmål; «implementerer du tradisjonell Gumuz-musikk inn i kontemporær etiopisk musikk når du spiller sammen med andre etiopiske musikere?» (spørsmål 17). Jeg stiller dem så et spørsmål som lyder ganske likt det forrige, bortsett fra at dette dreier seg om hvor viktig de synes det er å implementere *tradisjonell Gumuz-musikk* inn i *kontemporær etiopisk musikk* når de spiller sammen med andre etiopiske musikere (spørsmål 18). Etter dette spør jeg dem hva de liker aller best ved den tradisjonelle Gumuz-musikken, feks melodier eller rytmer (spørsmål 19).

Videre spør jeg dem om det er viktig for dem at de synger på Gumuz-språket når det spiller sammen med andre musikere (spørsmål 20). Deretter spør jeg dem hvordan de personlig opplever at Gumuz-musikken skiller seg ut fra etiopiske kontemporær musikk? (spørsmål 21). Jeg stiller dem så spørsmål som dreier seg om skalaer; bruker dere andre skalaer i den tradisjonelle Gumuz-musikken enn i etiopisk kontemporær musikk? I så fall, hva heter de? Og kan du beskrive dem (spørsmål 22). Til slutt spør jeg dem hvilke utfordringer de opplever når de spiller sammen med musikere som ikke er Gumuz (spørsmål 23).

Nå har vi sett på hvilke spørsmål Gumuz-musikerne fikk i spørreskjemaet mitt. I det følgende skal vi se nærmere på *funnene* i spørreundersøkelsen, før vi deretter drøfter dem i selve drøftingsdelen.

### 4.3. Resultater fra spørreundersøkelsen

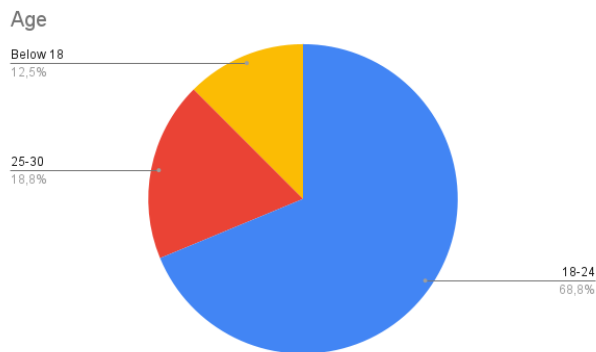
Når jeg nå skal presentere funnene, ønsker jeg å følge spørreskjemaets oppbygging. Jeg begynner derfor med starten, nemlig med å beskrive respondentene med den bakgrunnsinformasjon som funnene i spørreundersøkelsene gir.



Figur nr. 10. *Kjønn* (Østby, 2023)

#### Spørsmål 1

Som det fremgår av figur nr. 10 var det 16 respondenter, henholdsvis 15 menn og 1 kvinne. Alderssammensetningen av disse, ser vi i figur 11.



Figur nr. 11. *Alder* (Østby, 2023)

#### Spørsmål 2

Alle respondentene er i alderen under 18 – 30 år. Hele 68,8% - altså 11 personer- oppgir at de er i alderen 18-24. Av de fem som ikke er i dette alderssjiktet, oppgir to av dem å være «under 18» og tre av dem å være mellom 25-30.

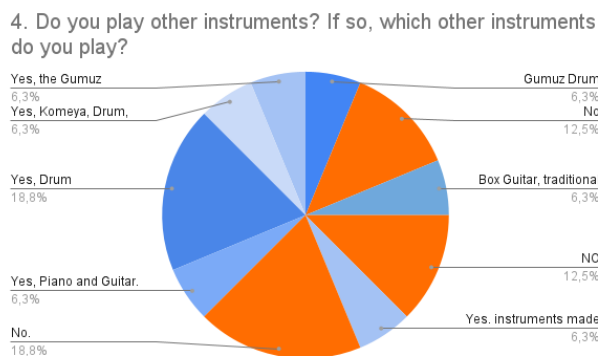
#### Spørsmål 3

På spørsmålet om hva som er hovedinstrumentet deres, svarer alle 16 at piano/keyboard er deres hovedinstrument. I tillegg svarer to av dem at både piano og trommer er hovedinstrumentet deres. (Ettersom de ikke utdyper hvilken tromme det her er snakk om

kan det være den tradisjonelle Gumuz-trommen, eller trommesett. Ut fra konteksten er det dog mest sannsynlig at det er Gumuz-tromme det her er snakk om). Vi ser også at én person oppgir «Komeya» som instrument. Det siktes nok her til «kumia»-blåseinstrumentet vi finner blant Gumuz-folket. I tillegg er det én person som svarer «Piano/keyboard specially Wollow style as Ethiopian» [sic].

#### Spørsmål 4

Her spør jeg om de spiller andre instrumenter i tillegg. Hvis så er tilfelle, hvilke instrumenter spiller de?



Figur 12. Instrument (Østby, 2023)

7 av 16 oppgir at de ikke spiller noe annet instrument. Totalt er det 7 personer som oppgir at de spiller på tromme (ikke alle spesifiserer hvilken type). 7 personer spiller ikke noe annet instrument. 1 person oppgir «Yes, Komeya, Drum, music made with water». 1 person oppgir å spille den tradisjonelle Gumuz-trommen og Gumuz-blåseinstrument. 1 person oppgir å spille «Box guitar, traditional kirar (etiopisk tradisjonell harpe), drum». I tillegg oppgir én person å spille et instrument «made up of sticks».

#### Spørsmål 5

På spørsmål om de spiller tradisjonelle Gumuz-instrumenter, eller om de er en tradisjonelle Gumuz-sanger, svarer hele 15 av 16 at de spiller et annet instrument. Det kan se ut som at seks personer er tradisjonelle Gumuz-sangere i tillegg til å spille tradisjonelle Gumuz-instrument.

#### Spørsmål 6

Hvordan og hvor har de lært seg å spille instrumentene sine? Hele 13 av 16 oppgir at de har lært det i kirken. Av svarene jeg har fått, går det igjen at de har blitt utvalgt av lærere og eldster, eller komitéer i kirken som har hatt lyst til å satse på å gi dem en musikalsk opplæring. De har sikkert sett musikalske evner, interesser og anlegg i disse Gumuz-ene, og

opplevd at de var lærevillige, musikalske og ville tjene i kirken med sin musikalske kompetanse. Kirken er den eneste offentlige instansen i området som driver noe som helst form for musikkopplæring, og det er også kirken som er initiativtaker til å starte en musikk-skole og et musikkstudio i Kamashi, ettersom de ser at det er et stort behov nettopp for dette.

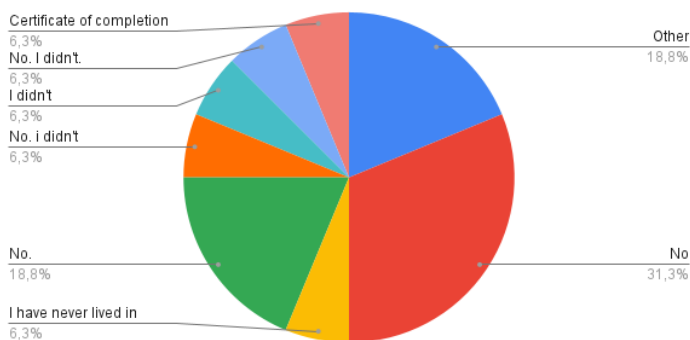
Videre er det 1 av dem som kun har lært å spille av en nabo, mens en annen både har lært å spille i kirken og av en nabo, der naboen har lært ham/henne tradisjonell musikk. To av dem har først lært seg å spille litt på egenhånd, på barneinstrument eller lignende, før de ble tatt med i kirkens musikkopplæring. Kirken og naboen er det én som har hatt. Lærer og nabo er det en annen som oppgir. Tradisjonell musikk oppgir en tredje person å ha lært av «elders and friends». Tilgang på musikkinstrumenter er for øvrig begrenset, noe som kommer fram i et annet svar; « I have learned keyboard by practicing on kid’s music instrument then after the church selected me, i learn it in my congregation”.

### Spørsmål 7

Av respondentene er det kun to personer som har bodd i Addis Abeba; den ene i fire år fra 1996-2000 E.C (Ethiopian Calendar – Etiopia følger den gresk-ortodokse kalenderen og ligger ca 7 år bak vår tidsregning. Dette innebærer derfor at denne personen har bodd i Addis Abebe fra 2003- 2007.) Den andre personen oppgir å ha bodd i Addis Abeba i to måneder, men oppgir ikke årstall for dette.

### Spørsmål 8

8. Did you study music at Mekane Yesus School of Jazz Music and Media (MYSOJMM)?



Figur nr. 13. Oversikt over tidl./nåværende Gumuz-studenter ved MYSOJMM. (Østby, 2023)

På spørsmål om de har studert musikk ved Mekane Yesus School of Jazz Music and Media (MYSOJMM), svarer 12 personer at de ikke har studert der; 3 personer svarer «other», som jeg forstår betyr at de ikke har studert musikk her, men sannsynligvis et annet

studieprogram her. Den siste personen oppgir «Certificate of completion from congregation». Jeg forstår det slik at denne personen har utdanning innen menighetsarbeid ved MYSOJMM, ikke musikk.

### **Spørsmål 9**

Alle respondentene svarer at de ville studert musikk ved Mekane Yesus School of Jazz Music and Media, dersom de fikk muligheten til det.

### **Spørsmål 10**

Alle respondentene svarer også at de vil strebe for å få en musikalsk karriere i Addis Abeba.

### **Spørsmål 11**

Når jeg så spør dem hva som er deres personlige mål med musikken og hva de ønsker å oppnå, har de muligheten til å skrive et litt lengre svar. Her oppgir de veldig interessante svar, sett i lys av mezmur/zefen-debatten. Det har seg nemlig slik at halvparten av de 16 oppgir at de ønsker å bli og å virke som profesjonelle musikere. Av disse 8 er det ingen som oppgir at de ønsker å gjøre dette i kombinasjon med å bidra musikalsk i kirken. Når det kommer til de 4 som ønsker å drive musikkstudio, ønsker halvparten å kombinere dette med å jobbe som musiker i kirken. Av de 8 personene som ønsker å virke som profesjonelle musikere, er det 3 av dem som i tillegg ønsker å undervise andre/hjelpe folk ved bruk av musikk. Videre er det 5 personer som oppgir at de ønsker å lære -og bli dyktige- på ulike instrumenter. 4 av disse 5 er av gruppen som ønsker å bli profesjonelle musikere, mens den siste personen oppgir at han/hun ønsker å videreutvikle den tradisjonelle Gumuz-musikken. Det er kun denne ene personen som nevner Gumuz-musikken generelt, og å videreutvikle den spesielt.

Jeg vil avslutte med å trekke frem et viktig sitat fra en av mine respondenter. Det er et sitat som jeg tror mange musikere vil kjenne seg igjen i; følelsen av at en «bare *må*» drive med musikk i livet, samt ønske om å hjelpe andre mennesker ved å bruke musikk.

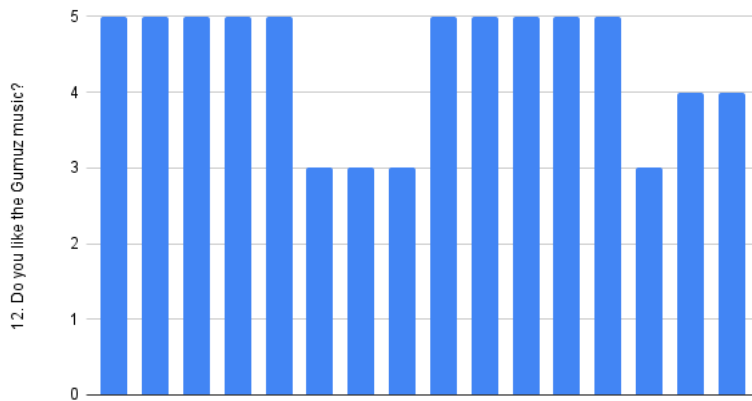
Respondenten uttrykker; «I need to be a professional must player and work to help the people also teaching the children's" [sic.]

### **Spørsmål 12**

De neste spørsmålene dreide seg om Gumuz-musikken og deres forhold til den.

Som det fremgår av diagrammet, er det et flertall på 10 personer, som oppgir at de liker Gumuz musikken svært godt.

## 12. Do you like the Gumuz music?



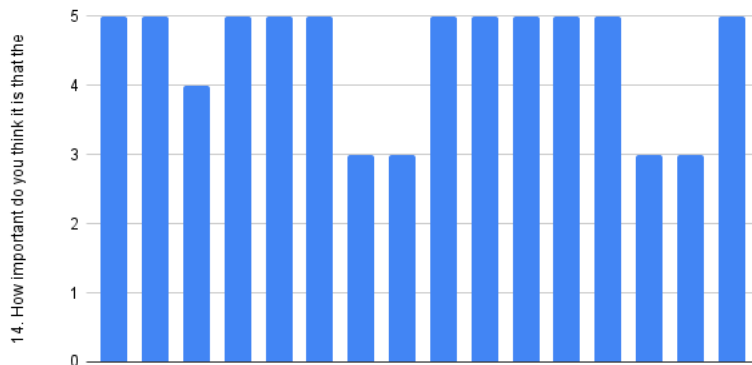
Figur nr. 14. Liker du Gumuz-musikk? (Østby, 2023)

## Spørsmål 13

Halvparten av Gumuz-ene oppgir at de har lært seg å spille tradisjonell Gumuz-musikk helt på egenhånd. Den andre halvparten oppgir at de lærte det av en nabo, eller en venn. To av dem oppgir å ha lært det fra eldster i området, der den ene av dem lærte det i landsbyens helligdom. 1 av disse 8 oppgir å ha lært å spille tradisjonell Gumuz-musikk gjennom kirken.

## Spørsmål 14

14. How important do you think it is that the Gumuz music will be conveyed?

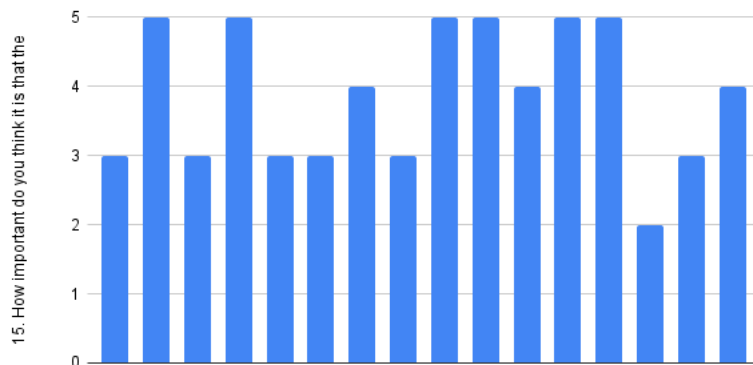


Figur 15. Ivaretakelse av Gumuz-musikk (Østby, 2023).

Som det fremgår av figur 15, ser vi at det er hele 11 av 16 personer som mener det er viktig at den tradisjonelle Gumuz-musikken blir ivaretatt.

## Spørsmål 15

15. How important do you think it is that the Gumuz music is passed on to new generations?

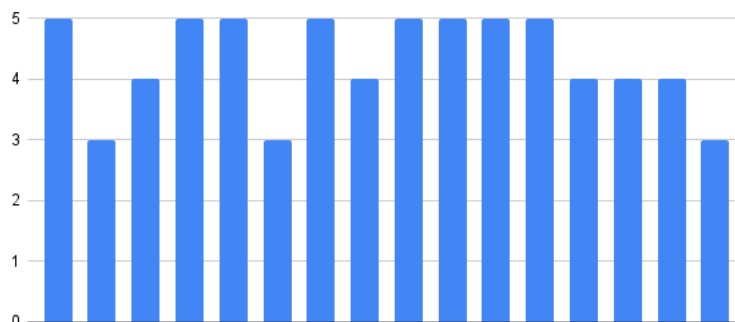


Figur nr. 16. Videreformidling av Gumuz-musikk til nye generasjoner (Østby, 2023).

Vi ser i figur 16 at det later til å være færre som mener det er viktig å videreformidle Gumuz-musikken til nye generasjoner. Kun 6 av 16 mener dette er svært viktig. 6 personer mener det er nøytralt. Dette står i sterk kontrast til at 11 respondenter mente det var viktig å ivareta den tradisjonelle Gumuz-musikken (se figur 15).

## Spørsmål 16

16. How important do you think it is that the Gumuz music will be further developed?



16. How important do you think it is that the Gumuz music will be further developed?

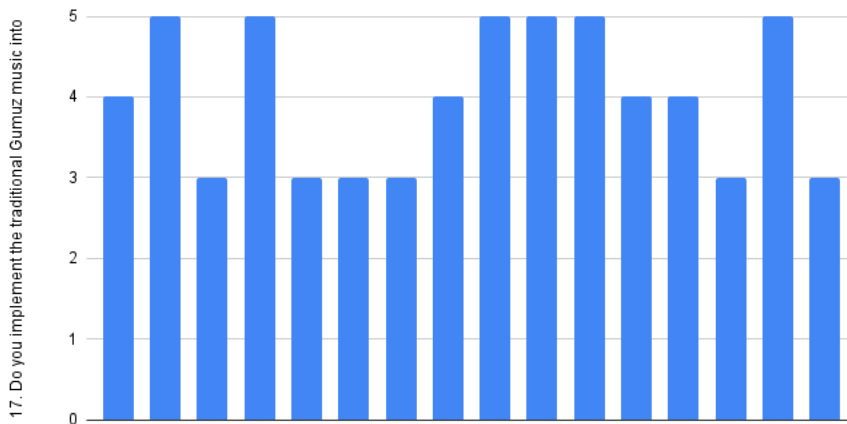
Figur nr. 17. Videreutvikling av Gumuz-musikk (Østby, 2023).

Vi ser en økning i antall unge Gumuz-musikere som synes det er viktig at den tradisjonelle musikken deres blir videreutviklet; 8 personer – det vil si halvparten av Gumuz-musikerne oppgir at dette er svært viktig.



## Spørsmål 17

17. Do you implement the traditional Gumuz music into contemporary Ethiopian music when you play together with other Ethiopian musicians?

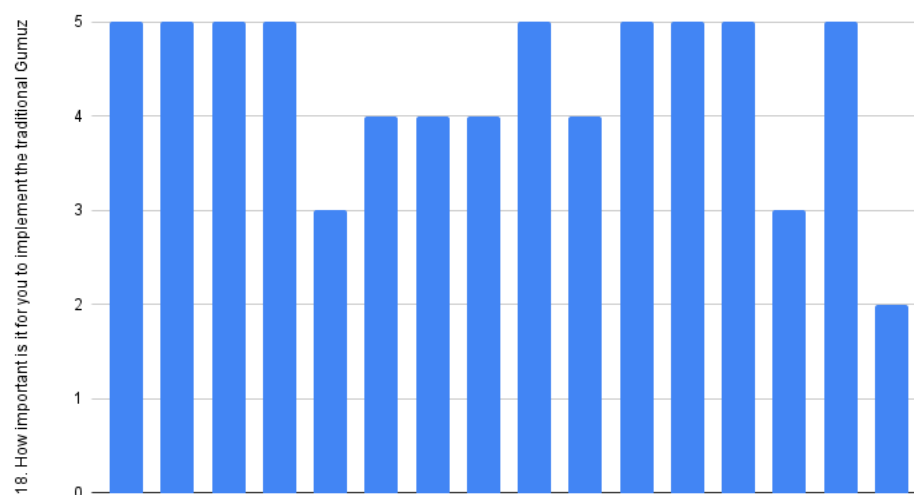


Figur nr. 18. Implementering av Gumuz-musikk (Østby, 2023).

På spørsmål om de selv implementerer tradisjonell Gumuz-musikk inn i den moderne, etiopiske musikken når de spiller med andre etiopiske musikere, svarer 6 personer at dette er noe de i veldig stor grad gjør. Vi ser også at 6 personer svarer hverken at de gjør det, eller at de ikke gjør det. De resterende fire oppgir at de implementerer Gumuz-musikken i den kontemporære musikken i ganske stor grad.

## Spørsmål 18

18. How important is it for you to implement the traditional Gumuz music into contemporary Ethiopian music when you play together with other Ethiopian musicians?



Figur nr. 19 Viktigheten av å implementere Gumuz-musikk i møte med andre etiopiske musikere (Østby, 2023)

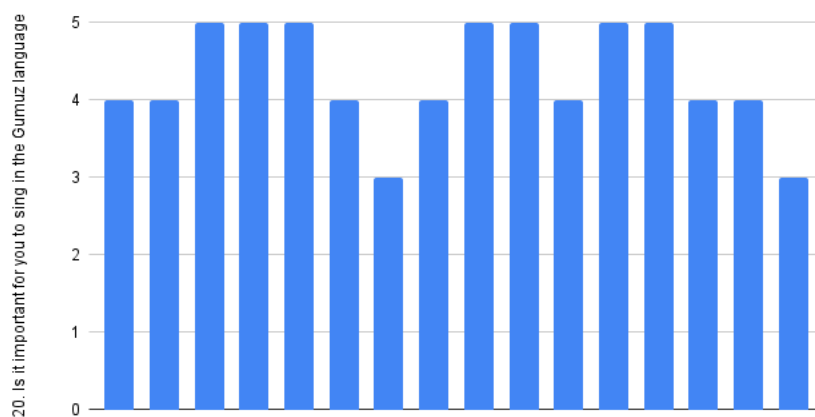
Hele ni personer svarer at det er veldig viktig for dem å implementere den tradisjonelle Gumuz-musikken inn i det kontemporære, når de spiller sammen med andre etiopiske musikere. Derimot er det én person som oppgir at dette ikke er viktig for sin del. Vi ser også at det er fire personer som mener det er viktig, og to personer som hverken synes det er viktig, eller uviktig.

**Spørsmål 19:** I dette svaret var det mulig å skrive fritt. Her oppgir hele 14 av 16 at melodiene er det de liker aller best ved den tradisjonelle Gumuz-musikken. Videre er det 4 personer som sier de liker rytmene best, eller like godt, samt én person som oppgir at de liker dansen og musikken, og én person som oppgir at vedkommende liker «Rhythms, vocal and also voice».

### Spørsmål 20

På spørsmål om det er viktig for dem å synge på Gumuz når de spiller sammen med andre musikere, svarer 7 personer at dette er svært viktig for dem, og 7 andre personer svarer at det er ganske viktig for dem. To personer svarer at det hverken er viktig, eller uviktig for dem.

20. Is it important for you to sing in the Gumuz language when you play together with different musicians?



Figur nr. 20. Viktigheten av å synge på Gumuz (Østby, 2023).

### Spørsmål 21

Videre ber jeg dem fortelle hvordan de selv opplever at Gumuz-musikken skiller seg fra den kontemporære etiopiske musikken. De har mulighet til å svare i fritekst her. Jeg systematiserer svarene deres ved å dele dem opp i seks kategorier:

Dans:	2
Harmonikk:	4
Rytme:	6
Melodi:	7
Tempo:	1
Transpose:	2

Tabell nr. 1 (Østby, 2023)

Det er tydelig at Gumuz-musikerne opplever at både melodiene og rytmene skiller seg klart ut fra etiopisk kontemporær musikk. I tillegg ser vi at noen opplever at harmonikken, tempoet og toneartene er annerledes. Når det gjelder «transpose», forstår jeg dem dit hen at det er toneartene som er annerledes.

### Spørsmål 22:

Som vi har sett, benytter den etiopisk musikk seg av fire tradisjonelle skalaer (i tillegg til varianter av disse), kalt *kinit*. Jeg ønsket å finne ut Gumuz-folket bruker andre skalaer i deres tradisjonelle musikk, eller de bruker de samme skalaene som den kontemporære og tradisjonelle etiopiske musikken gjør. Jeg ber dem derfor svare på om de bruker andre skalaer i deres musikktradisjon. Hvis så er tilfelle, ber jeg dem utdype og beskrive dem. Svarene er sprikende: 5 av 16 svarer «No». Én av dem fortsetter med å skrive «I normally use the basic scale». En annen av disse fem svarer «It is the same but sometimes I use D scale because of the melodies». De andre elleve er enige om at de har egne skalaer, men slik det fremgår av svarene deres, later det ikke til at de er enige om hvilke toner disse skalaene består av. Ettersom svarene er svært interessante og relevante for denne oppgaven, velger jeg her å presentere svarene til alle som svarte bekreftende på at de har egne, unike skalaer i sin tradisjonelle Gumuz-musikk:

“yes, natural A minor [sic] in Gumuz, natural major in other.»

“C scale, E scale, A scale: to find the melodies.”

“E scale, C scale: When the melodies are changed.”

“A scale, G scale, C scale.”

“E scale A, G, D 2<sup>nd</sup> C 1<sup>st</sup> major: Harmoneies [sic], transpose”

“Yes. Sharp scale and flat scale: which all differs by their melodies. E scale are [sic] not the same with other scales like D scale.”

“yes Flat scale, C, D, E, F, G, A, B: because of the moleodies [sic] are different.”

“Yes, C, D, E, F, G, A: some music is not played in c sharp scale so, I use both C and [sic] scale sometimes.”

“Yes. There are different scales when playing Gumuz Music.”

“Yes, C, D, E, F, G, A, B: I use it when the melodies are differed from A scale.”

“Yes. Collection [sic] scales by shaping others.”

### Spørsmål 23

Til slutt ønsker jeg å stille spørsmålet som danner grunnlaget for problemstillingen min; spørsmålet som hele masteroppgaven dreier seg om. Jeg spør hvilke utfordringer de opplever når de spiller med musikere som ikke er Gumuz. Slik det framgår av skjemaet nedenfor, er det tydelig at de opplever ulike utfordringer. La oss begynne med dem som sier de ikke opplever noen utfordringer, før vi ser nærmere på utfordringene de andre opplever.

Det er to personer som svarer at de ikke opplever noen utfordringer. En tredje person svarer «No challenges I faced before». 3 av 16, tilsvarende 4,8%, oppgir at de ikke opplever noen utfordringer. Det er 13 personer (81,25%) som oppgir at de opplever utfordringer når de spiller med musikere som ikke er Gumuz. Her følger en kort oversikt over utfordringene de opplever:

Utfordringer	Antall personer
Rytme/tempo	6
Vokalister/vokalteknikk	3
«Ikke i stand til å forstå musikken»	1
Skalaer	1
Melodi	5
Transponering	3
Dansestil	1
Klassisk system	1

Tabell nr 2 (Østby, 2023).

Ettersom de har mulighet til å skrive i fritext, oppgir de fleste av dem flere utfordringer samtidig. Seks personer oppgir rytme/tempo som den største/en av de største utfordringene. Én av dem utdyper; «With some of them I don't agree on the rhythms». Videre ser vi at fem personer oppgir melodier som en stor/den største utfordringen. Det kan se ut som at skalaene ikke er en stor utfordring, da det kun er én person som oppgir dette

som svar. Men slik jeg forstår det, er det flere av dem som bruker begrepet «transpose» ifbm. nettopp det å spille ulike skalaer, og ikke bare i ulike tonearter. Det kan hende at skalaer er en større utfordring enn man først skulle få inntrykk av. Vi ser at tre personer oppgir at sangere/vokalister kan være en utfordring. I svarene deres kommer det fram at både det å finne egnede sangere, som evner å holde rytmen og mestrer melodiene kan være en utfordring, og én av dem oppgir også at «voice and Rhythms are challenging to me.»

## 5.0. Analyse

I det følgende skal vi se nærmere på resultatene fra spørreundersøkelsen og analysere dem. Jeg vil ta for meg ulike tema som har vist seg å være aktuelle denne sammenheng. Aller først vil jeg begynne med å se nærmere på kjønnsfordeling blant respondentene.

### 5.1. Kjønnsfordeling

Som det fremgår av spørreundersøkelsen min, er det kun én av 16 respondenter som er kvinne. Dette er svært lite. På den ene siden skulle en kanskje tro at Gumuz-samfunnet -som tradisjonelt sett har hatt en matriarkalsk samfunnsstruktur der de eldste kvinnene alltid ble involvert før en tok store avgjørelser (Wallmark, 2018)- hadde flere kvinnelige musikere og potensielle musikkstudenter. På den andre siden har ikke Gumuz-kvinner fått like stor tilgang og mulighet til utdanning som mennene, ifølge Det Norske Misjonselskap (NMS), som har bidratt med bistand – og misjonsarbeid i området i flere årtier. Det kan virke som det er dette som gjør seg gjeldende også her; det blir i større grad lagt til rette for at mennene bidrar musikalsk i samfunnet, og at disse blir prioritert til å få en musikalsk utdanning, om det blir mulighet for det. NMS beskriver det slik situasjonen slik «Kvinnene nyter en viss form for anseelse i Gumuz-samfunnet, men har få muligheter til utdanning» (NMS, u.å.)

Blant Gumuz-folket har det tradisjonelt vært kultur for at mennene spiller instrumenter, ikke kvinnene. Disse synger og danser. På den måten er det i utgangspunktet ikke nærliggende for unge Gumuz-kvinner å spille musikkinstrumenter. Tanken på å skulle studere musikk, må virke enda fjernere for dem, selv om det gjerne er en drøm for noen, slik som for vår kvinnelige respondent. Det finnes dyktige, etiopiske kvinnelige musikere. Også de fleste av dem er sangere, slik som Aster Aweke- som ofte blir kalt «Afrikas svar på Aretha Franklin» (Achitsa, 2015).

Samtidig vil jeg trekke fram at jeg også kan ha vært noe uheldig når det gjaldt respondentene; kanskje finnes det enda flere kvinnelige musikere/musikkstudenter, men av ulike grunner ble de ikke involvert i denne undersøkelsen, eller de kan ha blitt forhindret fra å svare. I prosessen med å finne respondenter, kan jeg opplyse om at jeg ba kontaktpersonen min forsøke å finne både kvinner og menn fra Gumuz-folket som respondenter.

Musikkbransjen er generelt kjent for å være en mannsdominert bransje; at det er få kvinnelige musikere også blant Gumuz-folket, er slik sett ingen overraskelse. Det gjelder også i den norske delen av musikkbransjen. Her har vi hatt økt fokus på tematikken og at det burde være flere kvinner i bransjen, blant annet gjennom ulike kampanjer organisasjoner som eksempelvis TONO (Kontekst, 2022).

## 5.2. Alder

Etiopias befolkning er en av verdens yngste, med en medianalder på 19,5 år mot 30,5 på verdensplan. Etiopia er, med sine ca 122 millioner innbyggere, det tolvte mest folkerike landet i verden (Worldometer, 2023). Etiopiernes unge alder gjenspeiles også i min spørreundersøkelse; alle respondentene var 30 år eller yngre; de yngste var under 18 år. Jeg hadde bedt om unge musikere, men jeg hadde ikke hadde forestilt meg at *alle* kom til å være så unge; jeg ble litt overrasket, men med tanke på medianalderen i Etiopia, innser jeg at jeg egentlig ikke hadde noen grunn til å bli det. Det laveste alternativet for alder jeg brukte i spørreundersøkelsen, var «under 18», mens det høyeste var «over 46». Av respondentene mine var 11 av 16 (68,8%) mellom 18 og 24 år gamle. I tillegg var 3 personer mellom 25 og 30 år gamle, samt 2 personer under 18 år.

## 5.3. Karriere i Addis Abeba

Når jeg spør de unge musikerne om de kunne tenke seg en karriere i Addis Abeba, svarer alle «ja». Hva er grunner til dette? Undersøkelser gjort av etiopiske myndigheter, viser at ca 32% av etiopierne migrerer internt; fra rurale til urbane strøk. Hovedgrunnene til migreringen skyldes utdanning og jobb (Teshome, 2021). Hovedstaden kan by på langt flere muligheter, også musikalsk. Det er langt flere spillejobber og konsertarenaer der; det finnes et større musikalsk miljø og mangfold; det er mulig å utdanne seg innen musikk ved *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* eller *Yared School of Music* og det finnes studioer der, noe det eksempelvis ikke gjør i rurale strøk som Kamashi i Benishangul-Gumuz. I tillegg til dette, har en i byen tilgang til instrumenter, samt bedre og nyere musikkteknologi, noe en heller

ikke finner i rurale strøk. Det er på mange måter forståelig at en ung musiker ønsker å dra til hovedstaden og skape seg et navn og et levebrød der. Samtidig er det dyrere i hovedstaden. Skal en gå på skole, er en gjerne avhengig av å få stipend fra en veldedig-/bistand-/misjonsorganisasjon. Vi ser av svarene på spørreundersøkelsen at to av mine respondenter har fått slike stipend, som muliggjorde at de kunne studere i Addis Abeba.

På den ene siden er det bra for Gumuz-folket i Kamashi og Benishangul-Gumuz at flere av deres unge får mulighet til å skaffe seg en utdanning og et potensielt levebrød i hovedstaden. Ønsket om dette, samt mulighetene og kontaktnettverket kan gjøre at unge Gumuz-musikere ikke drar tilbake til Gumuz-folket. Da vil den viktige og nyttige kunnskapen de får lære i hovedstaden, ikke komme Gumuz-folket «hjemme» tilgode, slik den egentlig kunne. Det er et ønske om å få musikk lærere til musikkopplæring i Kamashi, men det er dessverre ingen selvfølge at de unge Gumuz-ene vender tilbake fra hovedstaden, med mindre de er nødt.

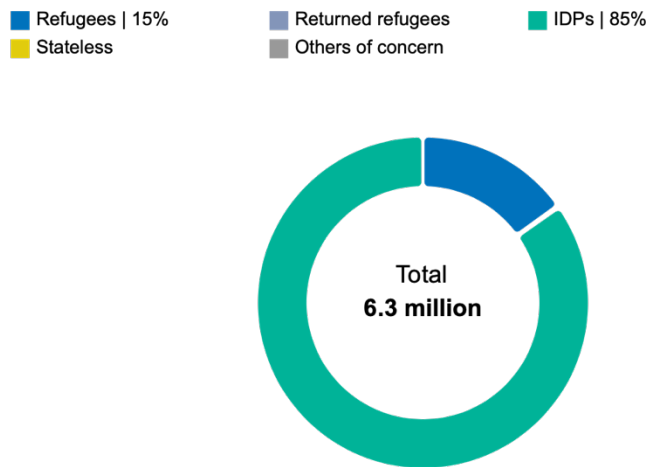
Når det er sagt, er det svært mange etiopiske musikere som drar videre ut i den Vestlige verden for om mulig å skape seg et levebrød og enda mer musikalsk kompetanse. Men flere av disse drar også på grunn av utfordringene de opplever når det gjelder å være en kristen og musiker av yrke, og samtidig forsøke å tjene nok penger til livets opphold gjennom musikken. Vi kommer nærmere inn på denne utfordringen siden.

#### *Internally Displaced Persons (IDPs)*

Det er ikke uvanlig at mange mennesker, så også etiopiere, er på søken etter et bedre liv med flere muligheter. I Etiopia ser vi at de aller fleste av disse menneskene drar til urbane strøk, særlig til hovedstaden Addis Abeba. De fleste av disse drar frivillig.

Det finnes en stor gruppe mennesker i Etiopia som i utgangspunktet *ikke* har et ønske om å flytte på seg, men som på grunn av økte matvarepriser, tørke, intensivering i konflikter, borgerkrig, naturkatastrofer og matmangel ikke har noe annet valg enn å flykte. Disse personene blir internasjonalt betegnet som «Internally Displaced Persons» (IDPs), eller på norsk; internt fordrevne flyktninger. Etiopia har hatt en betydelig økning av disse flyktningene de senere årene, noe som skyldes oppstarten av borgerkrigen, intensivering av konflikter, høye matpriser og feilslåtte avlinger (reliefweb, 2022). Midt i 2020 var det ca 1,8 millioner IDPs i Etiopia. Spoler vi fram til 2022, har antallet vokst til hele 4,5 millioner. Slik det framgår av illustrasjonen nedenfor, beregner UNHCR at det finnes så mange som over

6,3 millioner personer *Internally Displaced Persons* i Etiopia (UNHCR, 2023). Alle disse menneskene er flyktninger i eget land.



Figur nr. 21. Internally Displaced Persons in Ethiopia (UNHCR, 2023)

De aller fleste internt fordrevne flyktningene flykter fra de nordlige områdene i Etiopia; Tigray, Amhara og Afar- regionene (reliefweb, 2022). Amhara-regionen grenser til Benishangul-Gumuz-provinsen. Også i Benishangul-Gumuz har de opplevd mange etniske konflikter og erfart borgerkrigen på eget territorium. Med dette som bakgrunn, er det derfor ikke usannsynlig at de unge Gumuz-musikerne ønsker å komme seg vekk fra dette konfliktrammede området; selv om de primære grunnene gjerne er å skaffe seg en utdanning og arbeid i hovedstaden, kan mangel på ressurser og ikke minst pågående etniske konflikter gjøre sitt til at de gjerne vil forsøke lykken i hovedstaden. Hvor mange som faktisk drar til hovedstaden eller får stipend til å studere eksempelvis ved *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* (MYSOJMM), er dog uvisst. Ut fra min spørreundersøkelse kan det se ut som at ca 2 stykker har fått mulighet til dette. Svarene deres på spørsmålet mitt om de kunne tenke seg å studere ved *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* dersom de fikk muligheten til dette, levner i hvert fall ingen tvil om at de alle ville grepet sjansen om de fikk muligheten til dette. Dette er også noe jeg håper musikkonservatoriene og myndighetene ble mer bevisste på å legge til rette for at også flere etiopiere fra rurale strøk og fra ulike etniske grupper, kunne studere eksempelvis musikk og på den måte, forhåpentligvis, skaffe seg et levebrød.

Her vil jeg også peke på at etiopiske myndigheter har et stort og viktig ansvar når det gjelder å bevare, kultivere og formidle den unike musikken og kulturarven vi finner blant de



ca 85 ulike etnisitetene i Etiopia, slik at denne ikke blir glemt. Som vi har sett, er Etiopias fremtid er i «unge hender»; hender som gjerne vil lære, utvikle seg, jobb og som *kan* bidra - de må bare få muligheten. En mulighet som myndighetene kan gi dem, hvis de prioriterer det.

I de tilfellene der Gumuz-musikere faktisk får muligheten til å studere i Addis Abeba, er det ikke usannsynlig at de ønsker å bli værende i hovedstaden. Her finnes kontaktnettverk, flere spillesteder og spillejobber, i tillegg til at de kan «skape seg et navn» og en større musikalsk karriere. Det er på mange måter forståelig at musikerne kan ønske å forbli i hovedstaden for å prøve å skaffe seg et levebrød der; det er langt mer sannsynlig å lykkes der, dette til tross for at det finnes flere musikalske konkurrenter. Samtidig byr dette på utfordringer for de gjenværende unge, Gumuz-musikerne i Benishangul- Gumuz. Som vi ser fra respondentenes svar, ønsker de seg mer musikk-og instrumentopplæring. Dersom alle musikkstudentene som studere i hovedstaden forblir der, sier det seg selv at dette blir vanskelig å oppnå. Dette er ikke en unik problemstilling for Gumuz-folket; den vil gjøre, eller gjør seg, gjeldende også for andre folkegrupper i Etiopia og deres unge musikere. For å kompensere for dette, kunne en arrangert musikkleirer eller workshops der musikkstudenter fra de to konservatoriene i hovedstaden og deres lærere bidro ut i de ulike folkegruppene med musikkopplæring, samarbeidskonserter og workshops. På den måten ville musikkstudentene ved konservatoriene fått verdifull praksiserfaring, samtidig som flere av de etniske folkegruppene ville fått musikalske og pedagogiske verktøy og redskap til å ivareta og videreutvikle sin egen kulturarv. Det ville vært en ressurs og en kulturforvaltning som potensielt kunne komme hele Etiopia tilgode. Vi skal heller ikke glemme at musikken er verdifull i et verdensarv-perspektiv, slik UNESCO er med på å synliggjøre det eksempelvis i Setesdal (Visit Sørlandet, 2023).

#### 5.4. Musikkopplæring i Etiopia

Vi skal fortsette med å fokusere på musikkopplæringen i Etiopia -og mangelen på samme. Det finnes ingen formell musikkopplæring på lavere nivå i landet. På høyere nivå finnes to musikkonservatorier; *Mekane Yesus School of Jazz Music and Media* (MYSoJMM) og *Yared School of Music*. Begge ligger i hovedstaden Addis Abeba. Ettersom en ikke trenger musikalsk forhåndskunnskap for å komme inn på studiene i musikk, kan studenten eksempelvis være 19 eller kanskje 35 år første gang han tar i et piano og får pianoundervisning. En instrumentallopplæring som starter så sent, får selvsagt innvirkning på hvor dyktig en blir på

hovedinstrumentet sitt. Mangel på egne instrumenter, gjør at studentene må benytte seg av skolens øverom, noe som også kan påvirke den musikalske utviklingen. Med dette som bakgrunn, skulle en fra et vestlig musikkperspektiv tro at de etiopiske musikkstudentene ikke ble særlig gode. Personlig ble jeg derfor svært overrasket da jeg hørte dem spille; jeg har jeg sjelden opplevd en slik entusiasme, kreativitet og lidenskap i møte med musikk, som den jeg fikk oppleve da jeg var sensor på MYSOJMM i 2014. Det var en stor musikalsk opplevelse og det var meget inspirerende å få oppleve deres engasjement og talent; for det var ingen tvil om at det var dyktige og talentfulle musikere som studerte ved MYSOJMM. Når det er sagt, hadde det vært bedre for dem, for etiopisk musikk, musikkliv og samfunn for øvrig, om disse musikerne fikk musikkundervisning allerede fra de var små. Da kunne de nådd sitt potensiale til det fulle som om musikere, noe forskning av bl.a. Robert Schenck viser at en ikke kan på samme måte, dersom en begynner å spille etter puberteten (Schenck, 2006). En kan allikevel ha enorm glede av musikken og bli svært god til tross for dette, men en blir ikke så god som *en kunne blitt*, dersom en ikke får startet tidligere med musikkundervisningen. Det burde derfor være et mål å starte musikkopplæring for barn og unge på lavere nivå. Slik opplæring burde også foregå i rurale strøk, ikke kun urbane, slik at en sikret seg at flere etiopiske barn og unge fikk både gleden av musikkundervisningen og potensielt muligheten til et levebrød innen musikk.

I en rekke land finner vi El-Sistema- orkestre (SistemaEurope, u.å.). som retter seg mot unge gatebarn; en lærer dem å spille instrumenter i orkestre, og legger dermed til rette for at de kommer seg vekk fra livet på gaten. I Etiopia finnes det dessverre ikke slike orkestre. Med tanke på Etiopias musikkhistorie- og tradisjoner -som ikke er særlig preget av Vestlig musikk- og musikktradisjoner- er det grunn til å tro at et orkester i seg selv ikke ville vært det mest ideelle utgangspunkt for en musikkopplæring på lavere nivå blant barn og unge. Storband og korps ville vært mer nærliggende å bruke i en slik opplæringsmodell. Konseptet med å forsøke å hjelpe gatebarn bort fra gaten og bygge på fellesskapsfølelsen en opplever i et orkester og i et musikalsk samspill med andre, tror jeg personlig er et godt konsept. Da jeg studerte «Administrasjon og Ledelse» ved Norges Musikkhøgskole, skrev jeg derfor en eksamensoppgave om hvordan en slik musikkopplæring for gatebarn kunne se ut i en etiopisk kontekst.

Som vi har sett, fører den manglende musikkopplæring på lavere nivå til at svært mange etiopiere ikke får den musikalske utdanningen og profesjonen de egentlig kunne hatt.

I tillegg påvirker den manglende musikkopplæringen nivåene ved musikkonservatoriene, ettersom de starter si musikkopplæring i en -sett med et internasjonalt perspektiv- svært høy alder. Det etniske mangfoldet blant studentene er også begrenset; folkegrupper fra rurale strøk er underrepresentert og får ikke tilgang på samme musikalske utdanning og muligheter som folkegrupper som bor i hovedstaden. Dette er synd, da Etiopia med dette går glipp av en rekke potensielle musikere, musikk lærere, produsenter og komponister.

En annen måte Etiopia mister musikerne sine på, er ved såkalt «brain drain». *Brain drain*, eller *intelligensflukt* skjer når personer med høy utdanning velger å forlate hjemlandet (som gjerne er et utviklingsland) og drar til eksempelvis Vesten, med et ønske om å tjene mer penger eller få bedre arbeidsforhold der (snl.no, 2021). Svært mange etiopiske musikere som får høyere musikkutdanning i Addis Abeba, står i store musikalske utfordringer, særegne for Etiopia. Utfordringene dreier seg om spenningen mellom *mezmur* og *zefen*, religiøs og verdslig musikk. Disse utfordringene blir ofte så belastende og krevende at musikerne flytter til Vesten, i håp om en bedre musikalsk jobbfremtid der. Vi skal se nærmere på denne sentrale musikk- utfordringen siden.

En siste utfordring jeg vil trekke fram når det gjelder etiopisk musikkopplæring, dreier seg om innholdet i undervisningen. Ved musikkonservatoriene i Addis Abeba får studentene opplæring i Vestlig musikkhistorie, teori og metoder. Her får lærer de om Bach, Mozart og Beethoven, men deres egen musikktradisjon og musikkhistorie er svært lite belyst. Det at musikkopplæringen er utformet etter vestlige premisser og modeller, kan være med på å skape distanse og fremmedgjøring for musikkstudentene, noe det også gjorde for en av mine respondenter. Vedkommende oppgir «classical system» som utfordringen han/hun opplever i møte med den etiopiske kontemporære musikken. Ved å gi Vestlig musikkundervisning til etiopiere, står en i fare for å skape større gjøre musikken og musikkundervisningen mer utilgjengelig og distansert enn nødvendig. En kan spørre seg om ikke den etiopiske musikkopplæringen ville vært langt bedre, opplevdes mer relevant, «tilgjengelig» og meningsfull dersom musikkundervisningen var utviklet på *etiopiernes* premisser og ikke Vestlige. Ettersom Etiopia aldri var underlagt en vestlig kolonimakt slik som nabolandene, har landet ikke den samme tilknytningen til Vestlig musikk og musikkhistorie som det disse har. I en etiopisk kontekst tror jeg derfor en er tjent med at musikkopplæringen først og fremst tar utgangspunkt i egen musikkultur og forståelse, før en deretter lærer det mest relevante om Vestlig musikkultur og musikktradisjoner. I et musikkpedagogisk og

etnomusikologisk perspektiv ville en musikkopplæringsmodell på etiopiernes egne premisser vært banebrytende. Det ville vært naturlig med muntlig tradering som primær undervisningsmetode, vi finner i deres musikkultur. En slik etiopisk undervisningsmodell ville også lagt til rette for at den varierte og unike etiopiske musikkens egenverdi ble formidlet til nye generasjoner.

Dersom Etiopia tar tak i de ovennevnte utfordringene, vil det kunne utdannes langt flere musikere, skape økt samhold mellom kulturer og etnisiteter ved hjelp av musikk, unngå «braindrain», samt høyne nivået og kreativiteten på utdanningsinstitusjonene og i det etiopiske musikkliv for øvrig. Som vi har sett, ville en slik satsning også kunne være med på å videreutvikle, bevare og formidle Etiopias enormt rike kulturarv og musikktradisjoner. Det ville være både strategisk og hensiktsmessig for Etiopia.

### 5.5. Mezmur og zefen-debatten

Som vi tidligere har nevnt, blir den etiopiske musikken tradisjonelt delt i to, i *mezmur* og *zefen*- religiøs og verdslig musikk. I denne delen av oppgaven skal vi ta for oss denne svært betente musikkpedagogiske problemstillingen og debatten, samt se på hvilke konsekvenser den får for etiopiske musikere, de etiopiske kirkene, samt den etiopiske musikkbransjen.

Først vil vi forsøke å forstå hvorfor det skilles tydelig mellom religiøs og verdslig musikk i Etiopia; hva ligger til grunn for en slik forståelse? Hvorfor ser vi ikke samme skille i andre kristne sammenhenger rundt omkring i verden? Finnes det gode grunner for å ha en *mezmur-zefen*- praksis?

For å svare på dette, ser vi til den norske etnomusikologen (med etiopisk bakgrunn) Jan Magne Steinhovden. Han har skrevet en opplysende masteroppgave om denne tematikken og han har gravd dypt ned i bibeloversettelser, leksikon og ordbøker både på amharisk, engelsk og Ge'ez- det eldgamle språket fra Aksum-tiden, for å finne ut av denne problematikken. I tillegg har han intervjuet etiopiske musikere, musikk lærere, prester og pastorer, samt ass. generalsekretær i EECMY (Mekane Yesus-kirken).

Det aller første Steinhovden gjør i forbindelse med *mezmur-zefen*-problematikken, er å forsøke å finne ut nøyaktig hva ordene *mezmur* og *zefen* betyr. Han studerer ordene *mezmur* og *zefen* i en rekke ordlister, ordbøker og leksikon som Täsämma Habtä Mika'els ordbok fra 1959 (også kjent som *Käsate Bärhan Täsämma* [på amharisk; ካሳቲ፡ባርሃን፡ተሰማ]; Wolf Leslaus *Amharic – English- English- Amharic- dictionary* fra 1976; Dästa Täklä Wälds ordliste fra

1970; i tillegg til *Encyclopaedia Aethiopica*, samt Gumuz- leksikonet *Lexicon* av Dillmann (1970).

Fra dette materialet finner han først og fremst ut at det motsatte av *zefen* ikke er *mezmur*, men ordet et ord som ligger nært *mezmur*, *zema* «the sacred M. of the Ethiopian Orthodox (Tawahedo) Church or Beta Israel liturgy' (Shelemay, 2007, sitert i Steinhovden, 2012, s. 303). Videre finner han ut at *zefen* både kan bli være et nøytralt, positivt og negativt ord, mens *mezmur*- så vidt han kan se- utelukkende blir brukt om nøytralt og positivt.

Han konkluderer med at ordene *mezmur* og *zefen* ikke utelukkene har én betydning. I tråd med både Ge'ez og amharisk oversettelse, er ordene oversatt på en måte som gjør at konteksten de står i, er av stor betydning. Han peker på at betydningen av ordene er tvetydige, men han trekker også fram at «mäzmur is more often used in a sacred setting, and that zäfän is more often referring to a secular setting. Mäzmur is used both in a positive and in a neutral way, but I have not seen it used in a negative context. Zäfän is used in three settings: neutrally, negatively and positively" (Steinhovden, 2012, s. 303).

Steinhovden påpeker at det ikke er én utelukkende måte å tolke betydningen av *mezmur* og *zefen* på ifølge leksikon, ordlister og ordbøker; både på amharisk og Ge'ez henger betydningen av ordet nøye sammen med konteksten det står i. Oftest er *mezmur* brukt i en religiøs setting, mens ordet *zefen* oftere blir brukt i en verdslig setting. (Steinhovden, 2012, s. 303).

Jan Magne Steinhovden studerte bibelvers som hadde blitt oversatt til ordet *zefen* på amharisk. Bibelversene han studerte var: 2.Mosebok 32,6, Lukas 15,25, Romerbrevet 13,13, 1. Korinterbrev 10,7, Galaterbrevet 5,21, og 1. Petersbrev 4,3.

I disse bibelversene finner vi originalt de greske og hebraiske ordene *Ko'omos*, *Khor'os'*, *paheed'-zo/tsaw-khak*. Alle disse ordene oversatt med *zefen*. Steinhovden mener det er forståelig at de er blitt oversatt slik, ettersom både Ge'ez og amharisk er svært kontekstuelle språk; ordenes betydning kommer an på hvilken kontekst de står i. For prester, pastorer og teologer som har kompetanse på teologi og forstår at betydningen av ordet *zefen* kommer an på hvilken kontekst det står i, er dette ikke et problem. Men for «vanlige mennesker», for misjonærer som kom til landet, alle de nye kristne, alle de som interesserte leste i Bibelen og alle de nye evangelikalske kirkene -der Bibelens autoritet og sannhet ble vektlagt, blir dette uklart og problematisk; de har – naturlig nok- begrenset teologisk kompetanse. De vet ikke nødvendigvis at ordet *zefen* kan ha helt ulik betydning alt etter

hvilken kontekst ordet står i. Steinhovden oppsummerer dette slik; «In this context it is not hard to understand that when people read the word *zäfän*, and they are exposed to translations that are not consistent and do not convey the exact meaning of the translated words, then this creates a breeding ground for confusion and misunderstandings» (Steinhovden, 2012, s. 308). Ved å oversette ulike greske og hebraiske ord med «*zefen*» har en dessverre skapt mye forvirring, misforståelser og lidelse - særlig blant kristne etiopiske musikere og deres familier. Oversettelsene har fått stor innvirkning på hvordan evangeliske kristne etiopiere tenker rundt *zefen*, noe som har resultert i debatt, splittelse og konflikter i Etiopia.

#### *Etiopieres definisjon av Mezmur vs. zefen*

“M[usic] is perceived according to a sacred/secular dichotomy: M. of everyday life, *zäfän* (Songs), is contrasted to *zema*, the sacred M. of the Ethiopian Orthodox (Täwahedo) Church or Beta Israel liturgy’ (Shelemay, 2007, sister I Steinhovden, 2012, s. 1082). Som vi har sett, blir *mezmur* ofte brukt som kontrast til ordet og begrepet *zefen*. Dette er egentlig ikke korrekt; det er ordet *zema*, som er motsetningen til *zefen*, slik ovennevnte sitat av Kay Kaufman Shelemay viser. Generelt er det svært vanskelig for en utenforstående person å forstå hvilke sanger som er *zefen* eller *mezmur*. Ved første øyekast kan det virke som all religiøs musikk er *mezmur*, mens all verdslig er *zefen*, men fullt så enkelt er det ikke. I det følgende skal vi se nærmere på hva etiopiere selv mener *mezmur* og *zefen* er.

#### *Mezmur*

*Mezmur* blir brukt som betegnelse for etiopisk religiøs musikk. Dette kan være sanger en kategoriserer som «ærer Gud», er «hellige», eller er «åndelige» sanger (Steinhovden, 2012). Noen vil si at det utelukkende er religiøse sanger, mens andre mener det inkluderer andre sanger som nasjonalsangen og barnesanger. Det var visnøkt vanlig å synge *mezmur* for keiser Haile Selassie og hans familie. Noen mer at *mezmur* også blir brukt om en gruppe med sangere, som kontrast til solosang (Steinhovden, 2012).

## *Zefen*

*Zefen* blir av etiopiere både brukt som et nøytralt ord, eksempelvis at musikken er «verdslig». Men den kan også bli omtalt svært negativt, så som at musikken er djevelsk og ikke respekterer Gud, eksempelvis; «Zefen steals God's Glory and gives it to Humankind» (Gorfe, 2022, s.199).

“Zäfän is in people's opinion connected with immorality, especially sex outside marriage. Let me also quote the mature musician, serving many years in the Kale Hiwot Church, Bekele Arsed, “The Church teaches that when the world produces zäfän, it is about the beauty of a woman, etc... and it leads to sexual intercourse, so it is “sin” (Steinhovden, 2012, s. 308). Mange slike eksempler finnes. En ung, kvinnelige musiker som ble intervjuet av Steinhovden i Addis Abeba sa dette; “Emnet Gezahegn, told me that she was brought up to believe that zäfän is unacceptable music and mäzmur is acceptable music. ‘Do not be part of the zäfän world. Stay at this side. You are a good person as long as you stay away from zäfän’” (Steinhovden, 2012, s. 309). Dette er det tradisjonelle syntes blant etiopiere på hva zefen er.

## *En tredje kategori; «neutrals»*

I møte med denne to-delingen av musikk, dukker det også opp et par perspektiv til. For instrumental tradisjonsmusikk blir ikke regnet for å være hverken *zefen* eller *mezmur*. Det er først når en legger tekst til en melodi, at verket blir delt inn i *mezmur* eller *zefen*. Men, som vi forstår, er dette ikke svart-hvitt. Det er ikke så enkelt. Ulike personer har ulike meninger om hva som er hva, og i hvilken kategori de ulike sangene tilhører. Eksempelvis møter etiopiere på «problemer» når de skal kategorisere barnesanger eller nasjonalsanger. Ved første øyekast er de hverken *mezmur* eller *zefen*. Steinhovden oppdaget at noen etiopiere opererer med tre kategorier, der eksempelvis barnesanger, «educational songs» - sanger der læring er i fokus- samt nasjonalsangen får plass.

«I have different categories for those kinds of songs. I don't put them in mäzmur and I don't put them in zäfän, because if it is zäfän it is completely contradicting God's word. It doesn't respect God. It is not Christ-centered, that is zäfän. If it is mäzmur it is the other way. It gives respect to God. It tells you the work of Jesus Christ, what he has done for us, so these things they don't; they are not saying anything about both things. They don't mention anything from zäfän or mäzmur, so I call them neutrals, so I don't put them in the two categories (Steinhovden, 2012,s. 309).

«Actually, you can't say it is mäzmur or zäfän. It is just 'normal' educational song... It is far from zäfän and not spiritual" (Steinhovden, 2012, s. 309).

### *Konsekvenser av Mezmur og zefen*

"The mäzmur / zäfän issue is an everyday conversation" (Steinhovden, 2012, s. 311).

"The issue of mäzmur and zäfän is a huge issue which people discuss every day. They do for example discuss: «Why do the evangelicals forbid zäfän, while they can read secular literature, isn't that self-contradictory?" (Steinhovden, 2012, s. 311).

Som det fremgår av sitatene over, er dette et svært aktuelt tema som daglig gjør seg gjeldene for svært mange etiopiere, både musikere, musikk lærere, lærere, prester, pastorer, kirkegjengene og musikkbransjen for øvrig. Vi skal nå se nærmere på hvilke konsekvenser *mezmur*-og *zefen*-inndelingen får for etiopiske musikere.

Som tidligere nevnt, har grunnlegger av Jazz-konservatoriet ved MYSOJMM, musiker og komponist Yonas Gorfe, nylig skrevet en bok med tittelen; *Music and The Protestant Church in Ethiopia – The controversy of Zefen and Mezmur* (Gorfe, 2022) (på amharisk: *Bet Yataw Betegna* (Gorfe, 2016). Forsiden på boken formidler hva som skjer med en kristen musiker som spiller andre steder enn i kirken/spiller annen musikk enn "kristen" musikk; vedkommende blir kastet på dør og er ikke lenger en del av fellesskapet. Dette er noe vi så den (daværende) assisterende generalsekretær i Mekane Yesus- kirken (EECMY), Paulos Shune, bekrefte; musikerne blir sett på som om de ikke er kristne lengre (Steinhovden, 2012, s. 311). Dette er noe også musikerne selv bekrefter; "If people see me playing in a night club or playing secular music in the TV, then my life is finished in the church" (Steinhovden, 2012 s. 311).

Som vi så blant Gumuz-musikerne i spørreundersøkelsen, er det i kirken de har fått sin musikalske opplæring. På mange måter kan både de og musikklivet for øvrig være glade for at de faktisk fikk tilbud om musikalskopplæring og fikk piano/keyboard-undervisning. Generelt kan en si at kirken i Etiopia- både den etiopisk-ortodokse og ikke minst den evangelisk-lutherske med Mekane Yesus-kirken i spissen, har spilt og spiller en stor og viktig rolle med å utvikle og lære opp etiopiske musikere, særlig ettersom det ikke finnes



musikkopplæring på lavere nivå i Etiopia. I kirken får de lære å spille keyboard/piano, de får erfaring og musikalsk kompetanse de mest sannsynlig ikke ville fått ellers; av respondentene i spørreundersøkelsen var det hele 14 av 16 som hadde fått musikkundervisning i regi av den lokale Mekane Yesus-kirken. Av de to siste respondentene oppga én av dem å ha lært det av seg selv, mens den andre oppga to konkrete navn på personer som vedkommende har lært å spille av (det er sannsynlig at disse to personene er tilknyttet musikkopplæringen i kirken, selv om dette ikke kan sies med sikkerhet). Det viser seg at kirken både har -og har hatt- en stor og viktig rolle når det gjelder musikkopplæring i Etiopia, også for Gumuz-folket. I skandinavisk misjonslitteratur finner vi eksempler på at musikkopplæring fant sted i forbindelse med kirke-og misjonsvirksomhet allerede i år 1907; den svenske pionérmisjonæren Karl Cederquist hadde med seg sitt harmonium til Etiopia, og Arén beskriver det slik; «A special attraction for the children was his harmonium whose 'singing' was a source of their constant wonder and thrill» (Arén, 1999, s. 133).

### *Kirkekor*

Etiopiske kirker er også kjent for sine mange kirkekor. Det ligger noe prestisje i å være med i dem. Korene er også med på å bygge samhold, samt styrke den musikalske kompetansen blant det etiopiske folk. Det er vanlig at kirkekorene synger vestlige salmer oversatt til ulike etiopiske språk. Dette er et resultat av misjonærenes medbrakte musikktradisjoner, og vi skal se nærmere på dette om litt. Ettersom kirkene står for mye av den musikalske kompetansen rundt omkring i landet, er de også viktige aktører når det gjelder å bevare musikktradisjoner og kulturarv i de ulike folkegruppene. På den måten spiller de en stor og viktig rolle også når det gjelder å ivareta Gumuz-folkets musikktradisjoner og kulturarv. Vi har tidligere sett at Mekane-Yesus- kirken har en overvekt av Oromo-folkegruppen, og at disse drev et «sivilisasjonsprosjekt» blant Gumuz-folket i Benishangul- Gumuz. Dette ga seg utslag i at sanger, forkynnelse, samt all bibellesning var på Oromo. Det var ikke rom for tradisjonelle Gumuz-instrumenter, bruk av Gumuz-skalaer, eller sanger på Gumuz. Med dette som bakgrunn er det heller ikke rart at all Gumuz tradisjonsmusikk ble lært utenom kirken; av naboer eller elste, slik noen av respondentene oppga. Videre lærer de selvsagt kun *mezmur* i kirken. Fra kirkens perspektiv har de blitt «skånet» mot den verdslige *zefen*-musikken. Gumuz-musikerne har ikke «noe de skulle sagt» når det gjelder hvorfor de ikke kan uttrykke seg gjennom sine tradisjonelle instrumenter i kirken (og utenfor), eller hvorfor

de ikke kan synge og uttrykke seg på sitt eget morsmål i kirken. Det blir et stort skille mellom hva som defineres som akseptable, kristne uttrykk, og uakseptable verdslige uttrykk. Hverken i kirkene eller i den kontemporære musikken som høres på radio, i taxier, kaféer, butikker og på TV, blir det sunget på Gumuz. Særlig med deres kulturelle bakgrunn er det på mange måter forståelig om musikerne opplever at de «bør» eller «må» synge på amharisk eller oromo for å nå et bredere publikum, og for å få større muligheter for en karriere innen musikk.

Som vi så, trakter alle respondentene etter en karriere i Addis Abeba. Det er forståelig med tanke på å skaffe seg et levebrød som musiker; her er det flere muligheter og langt større marked. Det som er helt sikkert er at disse Gumuz-musikerne vil møte på *mezmur* og *zefen*- debatten, og at det får stor betydning for deres karrierevalg og liv. Yonas Gorfe peker på utfordringene de vil møte både i hovedstaden eller i rurale strøk når han sier;

“The Christian musician often starts out as a worship leader, but when he does side jobs as a musician (to pay the bills) he is forced to leave the church as he has become a ‘secular’ musician. He might hate the night life and return to only being a worship leader but when that proves not to be economically and professionally viable, he finds himself in no man’s land” (Gorfe, Y., 2022, s. 263).

Han er tydelig på at pastorene har et særskilt ansvar for å løse denne problematikken, og at det urettferdig overfor musikerne at de havner i denne håpløse situasjonen; «When our pastors angrily claim, ‘The musician has left the church seeking worldly honour and popularity,’ they are not being truthful. Many true musicians choose to live in poverty while working on the music they love, and they are not in it for the money and popularity whether they are in the church or not” (Gorfe, Y., 2022, s. 141).

På den andre siden har vi en etiopisk musiker og solist, Gezahegn Mussie, som uttrykker bekymring når han ser hvor lite fokus det er på opplæring, utrusting og disippelskap blant unge musikere og korister i kirkene. Han forteller om kirkeledere som overlater lovsangen og det musikalske arbeidet til unge musikere som mangler erfaring og opplæring. Dette fører til mye frustrasjon og friksjon. Når mange unge musikere opplever at de ikke får den

oppmuntringen og opplæringen din trenger fra kirken og i kirken, er det mange som heller velger å spille i verdslige band (Balisky, 2018, s.137).

Fra kirkens side etterlyses det sanger med dypere mening, som kan stå seg gjennom «tidens tann», og som har sunn og god teologi. Det kommer kritikk fra flere hold i kirken om at sangene ofte blir lagd i hastverk, noe som resulterer i dårlige, usammenhengende tekster, som innimellom kan være direkte tvilsomme hva gjelder det teologiske innholdet (Balisky, 2018, s.138). Kirkemusikeren Gezahegn Mussie oppsummerer situasjonen slik: «Many of today's songs are very repetitious, poor in message and strong on the keyboard» (Balisky, 2018, s. 138). At keyboard er populært og mye brukt, er det ingen tvil om for den som har vært i Etiopia generelt, eller i en etiopisk protestantisk kirke spesielt. Keyboardet har – mer eller mindre- erstattet alle andre bandinstrumenter i kirkene. Dette ser vi også i kirkene i Benishangul- Gumuz, der alle musikerne spiller piano/keyboard. Den etiopiske komponisten og musikeren Zelalem Mengistu erfarer at sanger til kirken ofte blir skrevet i stor hast; «everyone is in a rush to produce» (Balisky, 2018, s. 138). Han uttrykker: “Songs are written too quickly with emphasis on the accompaniment and usually the desire to produce a quick CD” (Balisky, 2018, s. 134,). Han opplever at mange sangere i kirken ikke lever sømmelige liv (Balisky, 2018, s. 138). Han problematiserer dette ettersom kirkemusikerne og sangerne er forbilder for menigheten. Hvordan de lever livene sine resten av uka, ikke bare på søndagen, betyr noe for kirken. I tillegg viser han til at kirkemusikken de synger og produserer burde inneha 1) literary quality, 2) linguistic quality og 3, Biblical doctrine» (Balisky, 2018, s. 139).

Den kontemporære musikken, særlig preget av amhara-og tigray-folkegruppene musikk, er også dominerende i kristen kontemporær musikk. Det er uvisst hvem som har sagt det, men sitatet nedenfor peker tydelig på at variasjon også innen kirkemusikk, både populær og klassisk, er svært ønskelig: “I compare contemporary Ethiopian gospel songs with a sandwich that has a small filling of egg between twelve slices of bread, six below and six above!” (Balisky, 2018, s. 139).

Som vi ser, er dette en betent debatt. Kirkene har gode poeng når de etterlyser integritet og faglig dyktighet, samtidig som det ikke er levelig å «kun» jobbe som kirkemusiker i Etiopia; musikerne er dermed mer eller mindre tvunget til å ta spillejobber i det verdslige markedet. Litt karikert kan en si at den faglige dyktigheten og kompetansen kirkene etterlyser, er de selv med å kaste «på dør» når de opprettholder det strenge skillet mellom *mezmur* og *zefen* og dens konsekvenser. Lila Balisky påpeker at den pågående

debatten og utfordringene omkring inndelingen i religiøs og verdslig musikk, er noe de etiopiske teologene må jobbe med og at kirkene «... must take responsibility to encourage, disciple and support their young musicians (Balisky, 2018, s. 145). Dette er noe Yonas Gorfe støtter henne i; “I have no worries about our committed Christian musicians. The responsibility rests on the preachers and church leaders. If the church, without offering the appropriate doctrine, throws accusations it is they who are responsible for the innocent musicians being pushed and thrown out of Christian society and the church (Gorfe, 2022, s. 280).”

Når vi ser på det teologiske grunnlaget for oversettelsen av ordet *zefen*, ser vi at det har blitt oversatt på uheldige måter, noe som har skapt mye forvirring og misforståelse blant det etiopiske folk. Det er slik at ikke all musikk eller alle arenaer sømmer seg for kristne musikere, og ikke alle sanger egner seg til bruk i kristne sammenhenger. Men med god opplæring, forkynnelse og undervisning, som kirkene og utdanningsinstitusjonene kunne stått i bresjen for, må en ha tillit til at musikerne tar gode valg når det kommer til dette. Det er et brennende aktuelt tema å ta tak i, og Balisky påpeker at om det ikke blir det vil «... the the dichotomy will continue to divide Christians unnecessarily and alienate musicians of a younger generation (Balisky, 2018, s. 134)».

Med økt kunnskap, økt forståelse, god dialog og sunn forkynnelse om sang og musikk i kirken, samt i undervisningen på konservatoriene, vil en endring innen denne kulturelle ukulturen kunne skje. Slik vil den etiopiske musikken kunne få skape harmoni blant det etiopiske folk.

## 5.6. Kulturelt hegemoni

«Det er seine kvelden. Trolltrommene kallar til samling. Ein for ein kjem sidamoane smygande frå fjern og nær til trollmannshytta. (...) No høgg trommene i med ei ny og ekstatisk takt. Det er urskogens jazzmusikk. To mann hamrar laus på trommene, og sidamoane stemmer på sine monotone melodiar i lovsangar til satans og trollmannens ære» (Vinskei, 1955, sitert i Murstad, 2015, s. 94).

Beskrivelser som denne av Sidamo-folket i Sør- Etiopia og deres tradisjonsmusikk og skikker, var ikke uvanlig lesning i norsk misjonslitteratur på 1950- og 1960- tallet. På den tiden var Norge det landet i Europa som sendte ut flest misjonærer, og misjonslitteraturen var både

betydelig og viktig; den bidro med informasjon, opplysning og økt kunnskap, samtidig som den skulle engasjere, underholde og øke støtten til misjonsarbeidet (Murstad, 2015, s. 88).

At den etiopiske musikken ikke falt i smak eller «ga mening» blant flere av misjonærene, er legitimt i seg selv; vi har alle ulike musikalske preferanser. Men måten den lokale musikken ble beskrevet på i misjonslitteraturen, særlig i kontrast til den europeiske kunstmusikken, var uheldig. For det første er det ikke slik at europeisk kunstmusikk er eller skal være opphøyd over all annen musikk. For det andre manglet misjonærene begrep og faglige termer når det gjaldt å formidle hvordan den etiopiske musikken hørtes ut. Dette resulterte tidvis i uheldige stereotypier som, selv om de nok fungerte effektivt som dramaturgiske grep i misjonslitteraturen, var med på å fremmedgjøre etiopiere og sette folket i et svært primitivt lys, mens den hvite, siviliserte mannen fra Vesten kom svært godt ut av det som både kultivert og dannet innen musikk i møte med etiopierne. Og akkurat det bringer oss til tredje punkt; misjonærene var ikke utdannet innen musikk eller etnomusikologi. Det gjorde at de ikke hadde egnede begrep for å kunne beskrive og analysere musikken. Flere av dem kjente svært lite til kulturen, språket og folket de skulle arbeide inn i, for ikke å snakke om musikkulturen. For misjonærene var det, naturlig nok, aller viktigste å forkynne evangeliet til etiopierne, derfor ble sang og musikk på egne språk, med egne musikalske uttrykk, ikke prioritert. Den lokale musikken ble dessverre også lite verdsatt, noe som skyldtes deres inkompetanse på det musikalske og etnomusikologiske fagfeltet. Selv om misjonærenes primære oppgave ikke var å forstå og verdsette den lokale musikken (sånn sett får vi ha dem unnskyldt), ble det uheldig at deres manglende kompetanse på fagfeltet gjorde at etiopierne og etiopisk musikk ble fremstilt mer primitive enn det de var, og at dette ble spredt i misjonslitteraturen i Norden. Det var nok ikke vondt ment av misjonærene. Likevel var dette var også med på å skape distanse og fremmedgjøring, og bygget opp forestillingen om lokalbefolkningen som «eksotisk». Uten at misjonærene nødvendigvis ville det, ble måten de beskrev etiopisk musikk og dans på, ofte svært likt måten en koloniherre så (ned) på lokalbefolkningen.

En annen grunn til at dette skjedde, som historiker Unni Krogh trekker fram, kan henge sammen med at flere av misjonærene nok kjente på en viss utrygghet i møte med et nytt land og folk, og at dette i noen tilfeller kunne forsterke tilhørigheten til hjemlandet og forsterket

skillet mellom *vi* og *dem*. Dette kom også til uttrykk gjennom måten den etiopiske musikken ble formidlet til misjonsfolket hjemme i Norge (Krogh, 1995, sitert i Murstad, 2015, s. 89). I retroperspektiv kan vi se at misjonærene manglet forståelsen skyldtes nok uvitenhet og mangel på kunnskap om musikk, kulturer og etnomusikologi. I tillegg var, som nevnt, ikke musikk førsteprioriteten deres, noe en tidligere NMS-misjonær uttrykker slik;

«Vi lærte litt oromo og var glad vi kunne gjøre oss forstått på et vis. Misjonærene før oss lærte bare amharisk ... Jeg kan ikke minnes at vi i noen offisiell sammenheng diskuterte gumuz språk og bruk av dette i arbeidet. I vår forkynnelse og undervisning snakket vi lenge for det meste engelsk som så ble tolket til oromo og deretter til gumuz. Etter hvert kunne vi bruke oromo direkte ... Fokus den gangen var å forkynne evangeliet på et språk vi antok mange forsto og å bygge menigheter. Resten fikk komme senere» (Ulveseth, sitert i Küspert, 2020, s. 28).

Noen av misjonærene var preget av sin samtid når det gjaldt kolonialisering, men det samme gjorde seg gjeldende for andre yrkesgrupper, blant annet etnomusikolog Robert Gottlieb. Han var, som nevnt, overrasket over å finne *pe/og*-skalaer i Gumuz-musikken. Han spekulerte i om det kunne ha seg slik at Gumuz-folket på et tidligere tidspunkt i historien hadde hatt befatning med en «høyere musikkultur». Slike utsagn får oss som lever i en tid preget av post-kolonialisering til å riste på hodet og gremmes, men i samtiden var dette normale utsagn, slik det også fremkommer i misjonslitteraturen. Datidens populærkultur lagde også karikerte framstillinger av afrikanske kulturer gjennom bilder, forestillinger og filmer (Murstad, 2015, s. 88). Jeg tror verken Gottlieb eller misjonærene ønsket å bedrive kolonialisering eller neo-kolonialisering, men flere av dem i noen grad var preget av sin samtid i sine beskrivelser, oppfatninger og tolkninger i møte med etiopiere og etiopisk musikk. De var ikke alene i dette; også etnomusikologen Michael Powne uttrykte kritisk at “an investigator working on Ethiopian music should not expect to be rewarded with finding music of structural, harmonic, or rhythmic subtlety” (Kebede, 1970, s. 503). Den etiopiske etnomusikologen Ashenafi Kebede kritiserer Powne’s uttalelse, og argumenterer derimot med at det snarere heller dreier seg om manglende forståelse for musikk i ulike kulturelle kontekster enn at den etiopiske musikken mangler struktur, rytmisk følsomhet og harmonikk, noe han utdypte slik; “ We know only too well that erroneous remarks have

been uttered quite similarly about Chinese, Japanese, Indian, African, and other musics, both by traveling “scholars” and prominent Western musicians, who were not bi-cultural and failed to understand music in terms of its own cultural context” (Kebede, 1970, s. 503).

Noen misjonærer var nok noe preget av kolonialistiske og delvis rasistiske holdninger, mens andre hadde et stort hjerte for folket de bodde blant. De ønsket å formidle evangeliet til dem, men de begynte også å jobbe for at folket skulle ha en stolthet over egen kulturell identitet. De jobbet for rettighetene deres, og ønsket å «skape nye uttrykksformer i møtet mellom den gamle kulturen og det kristne budskapet». Det var et arbeid som krevde mye tålmodighet, ettersom de svært ofte møtte motstand (Küspert, 2020, s. 22).

#### *Kulturelt hegemoni i et urbant perspektiv*

«Long neglected and ignored, the cultural contributions of Ethiopia’s other ethnic groups are only now receiving due credit and attention» (Carillet, et al., 2009, s. 59). Det kan gjerne virke slik når en ser flere tradisjonelle innslag rundt omkring på restauranter og barer i hovedstaden, men det er viktig å huske på at det er stort sett er majoritetsfolkegruppene som blir representert her. Av alle de ca 85 folkegruppene er det derfor snakk om svært få folkegrupper som blir presentert her, primært amharaene. Sarah Bishop intervjuet flere direktører og utøvere ved disse ulike konsertarenaene, der disse forklarer at ettersom markedet i hovedstaden primært består av utlendinger og er kosmopolitisk. De ønsker derfor å ha kulturell musikk som faller i smak hos disse, noe som viser seg i praksis ved at de leier inn musikere og dansere fra hovedstaden fremfor fra rurale strøk. En av intervjuobjektene hennes utdyper dette om musikk fra andre rurale folkegrupper om hvorfor mener den ikke egner seg ; —...when you hear their music before...it’s not melodic. You can’t catch any melody from there (Bishop, 2016, s. 41) Kontrasten er dermed stor når 14 av 16 respondenter oppgir at det de liker aller best med Gumuz-musikken er «melodies».

#### *Kulturelt hegemoni i den evangelisk-lutherske kirken*

Går en på gudstjeneste i en evangelisk-luthersk kirke i Etiopia idag, vil en nærmest garantert høre et kor syngende firstemmig koralsats over kjente, Vestlige salmer. Som vi tidligere har sett, skyldtes dette at misjonærene -som ikke hadde musikalsk og etnomusikologisk kompetanse-

brakte med seg salmetradisjonene sine, for så å oversette dem til ulike etiopiske språk. Etter hvert ga de ut hele salmebøker på etiopiske språk. Ettersom det ble gjort minimale forsøk på å lage nye kristne sanger på etiopiske skalaer og i et etiopisk «lydbilde», kan vi si at det skjedde en form for *musical acculturation* i den protestantiske kirken i Etiopia. Musical acculturation skjer når en kultur, eller deler av den, gjennomgår endringer som skjer direkte ved at de blir dominert av en annen kultur (Deva, 2000, s. 1). Ofte har det skjedd ved at en ikke-vestlig musikalsk kultur har blitt påvirket av en Vestlig kultur, slik som den protestantiske kirken i Etiopia ble det, via misjonærene.

Vi ser det også i Benishangul- Gumuz, der oromo-folket har dominert også de protestantiske kirkene der, slik at Gumuz-folket måtte synge på oromo i kirkene. Her har det dog vært en mye mer aktiv undertrykkelse enn det misjonærene i Etiopia holdt på med. Misjonærene hadde heller ikke som formål å undertrykke etiopiere, men de manglet nødvendig kompetanse og forståelse til å løse det på bedre måter enn det som ble gjort da.

Det er interessant å se kontrastene i det etiopiske musikk-og kirkelandskapet som helhet: Den tradisjonelle musikken er tidløs, og den etiopisk-ortodokse kirkens liturgi strekker seg upåvirket århundrer tilbake i tid. De evangelisk-lutherske kirkene har blitt svært påvirket av Vestlig salmetradisjon, mens den etiopiske kontemporære musikken har evnet å bli påvirket – men ikke dominert- av Anglo-Amerikansk musikk. I motsetning til svært mange andre afrikanske land, har Etiopia lyktes i å forbli en egen musikalske enhet og lyktes med å skape sitt helt unike musikalske uttrykk. Dette kan blant annet henge sammen med at landet aldri var kolonialisert; de ble ikke så dominert av en annen Vestlig kultur at det fikk påvirke den kontemporære musikken. Samtidig ser vi at den interne kolonialiseringen i Etiopia, med majoritetsfolkegrupper som amhara, oromo og tigray i spissen, også er de folkegruppene som mest preger den etiopiske kontemporære musikken, samt den tradisjonelle musikken i hovedstaden. Da særlig amharaene. På den måten kan en argumentere for at majoritetskulturene internt i Etiopia har resultert i *musical acculturation* internt i landet.

### 5.7. «Musical acculturation»

Av utfordringer som skjer når det gjelder *musical acculturation* i Etiopia, skal vi se på to områder. For det første er et resultat av oromoenes *musical* (og kulturelle) *acculturation* i Benishangul- Gumuz at Gumuz-folket nå ønsker å synge og komponere kristne sanger og



salmer på eget morsmål. Dette resulterte også i det store ønske blant Gumuz-folket om å starte en musikk-skole og et musikkstudio i Kamashi, noe denne masteroppgaven er et bidrag i. Ønsket dukket opp nettopp fordi de ønsket nå, etter så mange år med undertrykkelse, å kunne skape ny Gumuz-musikk og å ivareta den gamle, både til kirkelig bruk og ellers i samfunnet.

For det andre ser vi at *musical acculturation* skjer, eller kan skje, dersom eksempelvis Gumuz-musikerne velger å legge fra seg sin tradisjonelle Gumuz-kulturarv for å skaffe seg en karriere i hovedstaden eller i Vesten. Da kan det være mer hensiktsmessig å synge på amharisk, eller oromo, slik at langt flere forstår budskapet. I tillegg velger de kanskje vekk tradisjonelle Gumuz-skalaer eller instrumenter for at musikken skal falle i smak hos flere. Innen World Music er det ikke uvanlig at musikere som høres «for eksotiske ut» blir valgt vekk av forlagene, mens de som spiller på en måte som både høres kjent ut, og inneholder noe originalt og eksotisk gjerne blir framhevet.

Jeg forventet å få et klart svar fra respondentene mine på spørsmålet mitt om de har egne Gumuz-skaler, eller ei. Det fikk jeg ikke! For meg ser det ut som det er stor forvirring internt blant Gumuz-respondentene; de fleste mener at de har egne skalaer, men svarene deres når det kommer til hvordan skalaene ser ut, er svært forskjellige og forvirrende. Tre personer svarer at de ikke har egne skalaer. Dette står i kontrast til etnomusikologen Robert Gottliebs funn blant Gumuz-folket 1960-tallet slik vi så tidligere; han fant mange spennende skalaer, inkludert *pelog*-skalaer. Gumuz-skalaene skiller seg også ut fra de vanlige etiopiske skalaene vi tidligere har sett på. Hva skyldes det da respondenten svarer ulikt? Er det lite bevissthet om dette; har de ikke lært det; spiller de lite Gumuz-musikk, kanskje aller mest kontemporær musikk i andre skalaer? Gjør kanskje den muntlige traderingen at de ikke tenker så nøye gjennom hvilke skalaer som benyttes? Eller har de blitt så utsatt for *musical acculturation* i århundrer at musikken deres sliter med å overleve og bli formidlet til nye generasjoner? Kanskje forvirringen når det gjelder skalaer er et direkte resultat av at Gumuz-folkets musikk har blitt sett på som primitiv og «uten mening» av majoritetsgrupper og også utenforstående misjonærer? Det virker som at *mezmur* og *zefen*- debatten også har gjort sitt til å skape unødig splittelse og vanskeligheter særlig blant musikerne, som ikke fikk bruke de tradisjonelle instrumentene eller synge på sine egne språk. Det er på mange måter forståelig at misjonærer som hadde sett trommene bli brukt til djeveldyrkelse ikke ville at de skulle benyttes i kirkene. Men samtidig, når da de omvendte etiopierne ønsket å prise Gud gjennom

deres tradisjonelle instrumenter, ble de nektet dette. Nå er det ikke misjonærene, men etiopiere som nekter andre etiopiere å uttrykke seg på tradisjonelle instrumenter i kirkene, eller i musikalske sjangre som er *zefen*. Faktisk har misjonærer tidvis forsøkt å gjøre noe med *mezmur-zefen*-debatten og bruken av tradisjonelle instrumenter i kirkene. Den svenske misjonæren Marianne Nielsson gjorde dette, men ble møtt med latter eller øredøvende stillhet da hun forsøkte å gå i dialog med prestene om tematikken (Gorfe, 2022). Forhåpentligvis vil det bli skapt gode drøftinger rundt denne tematikken fremover, både blant musikere, prester, i kirkene og på skolebenken. Det at Yonas Gorfe, selve grunnleggeren av MYSøJMM, tar et oppgjør med hele *mezmur*-og *zefen*- debatten i sin bok, kan være et konstruktivt bidrag til dette.

## 6.0. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg gjennom kvalitativt undersøkelsesopplegg undersøkt og diskutert utfordringene unge musikere fra den etniske Gumuz-minoriteten opplever i møte med kontemporær musikk i Etiopia. I spørreundersøkelsen som ble gjennomført, fremsto ikke Gumuz-musikerne særlig bevisste hvilke utfordringer som gjør seg gjeldende. Det er likevel sterke indikatorer i etiopisk kultur og samfunn på at flere store utfordringer gjør seg gjeldende for dem som Gumuz-musikere. Disse har jeg derfor forsøkt å undersøke nærmere.

Det er mitt argument at unge Gumuz-musikere står overfor to overordnede problemer som er spesifikke for den etiopiske konteksten, hvor en av dem rammer Gumuzene som folk spesielt hardt. Den første overordnede utfordringen er at Gumuzene utgjør en etnisk minoritet som endatil i lang tid har blitt omtalt og behandlet som «undermennesker» av andre folkegrupper i landet. Dette har hatt vidtrekkende konsekvenser for Gumuzene, både på det politiske, sosiale og - av særlig relevans for denne oppgaven- kulturelle planet, hvor gruppens kulturelle uttrykk har blitt stilt i skyggen av dem fra landets mer folke-og innflytelsesrike grupper.

Denne første overordnede utfordringen finner vi igjen dersom vi studere Etiopias kirker. Respondentene i undersøkelsen min hadde til felles at deres første musikalske erfaringer og opplæring ble gjort i deres lokale kirker. Der en kanskje skulle tro at landets kirker kunne være arenaer som rommer Etiopias musikalske mangfold, har dette ikke vært tilfelle; den ortodokse kirken har i århundrer hatt sitt kulturelle tyngdepunkt i nord- Etiopia,

mens den evangeliske i stor grad har blitt formet av vestlig kulturarv brakt til landet av europeiske misjonærer.

Dynamikker knyttet til kulturelt hegemoni har med andre ord bidratt til å marginalisere Gumuz-musikken også i en kirkelig kontekst, og slik bidratt til å lede unge Gumuz-musikere bort fra tradisjonelle musikalske uttrykk fra et tidlig stadium. Etiopias kirker har også bidratt til ytterligere én stor utfordring i landet; nemlig todelingen av musikk i henholdsvis akseptable, kristne uttrykk på den ene siden, og uakseptabel, verdslig musikk på den andre. Selv om denne todelingen problematiseres av kristne teologer både i og utenfor Etiopia, har den vist seg å være seiglivet. Unge etiopiske musikere, Gumuzer eller andre, står slik overfor viktige veivalg dersom de ønsker en musikalsk karriere, ettersom en bevegelse bort fra «akseptable» musikalske uttrykk kan resultere i både stigma, skam og sosiale sanksjoner. Det sørgelige resultatet er at mange unge musikere i Etiopia – inkludert Gumuzer- søker lykken andre steder, og slik forlater både hjemlandet og de musikalske tradisjonene deres.

Viktige spørsmål som gjenstår er om disse overordnede utfordringene, som særlig gjør seg gjeldende for Gumuz-musikerne, vil forbli utfordringer også i fremtiden, eller om det vil skje endringer i det politiske, sosiale og kulturelle landskapet i Etiopia. Etiopias kulturarv er svært rik og variert, men lite dokumentert; fremtidig forskning bør derfor undersøke Etiopias mange folkegruppers unike kulturarv, og forsøke å formidle, bevare og dokumentere denne for fremtiden.

## 7.0. Litteraturliste

### 7.1. Nettsider:

Abate, E. (2009) *Ethiopian Kīñit (scales): Analyses of the formation and structure of the Ethiopian scale system*. The 16<sup>th</sup> International Conference of Ethiopian Studies, Trondheim 2009. (1213-1224). Hentet 25. april 2023 fra <https://docplayer.net/26346983-Ethiopian-kinit-scales-analysis-of-the-formation-and-structure-of-the-ethiopian-scale-system.html>

Achitsa, B. (26. august 2015) Aster Aweke to perform live at 'Ewedhalew' concert. *Music in Africa*. <https://www.musicinafrica.net/magazine/aster-aweke-perform-live-'ewedhalew'-concert> lastet ned 2023-04-23

Aksum (2023). i *Store norske leksikon*. snl.no. Hentet 25. april 2023 fra <https://snl.no/Aksum>

Aksum: ancient kingdom, Africa. (u.å.). i *Britannica*. Hentet 6. oktober 2022 fra <https://www.britannica.com/place/Aksum-ancient-kingdom-Africa>

Bishop, S. (2016). *For the Motherland: Traditional Music Performance and Nationalism in Addis Ababa, Ethiopia*. [Master Thesis]. Florida State University. College of Music. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:360323/datastream/PDF/view>

Bishop, S. (2019). *Songs from Ethiopia and South Sudan: Scales and Rhythms*. Sbmusicology.com. <https://sbmusicology.com/rhythms.html>).

Deva, D. (2000). Musical Transculturation and Acculturation. Hentet 25.04.2023 fra <https://www.rawa.asia/ethno/MUSICAL%20TRANSCULTURATION%20AND%20ACCULTURATION%20ESSAY.pdf>

Eide, Ø. M. (2006). Politikk, misjon og menneskerettigheter i Etiopia: En personlig beretning. 151-166. <https://vid.brage.unit.no/vid-xmllui/bitstream/handle/11250/161908/oe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Eriksen, T. L. (2021). Menelik 2. i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 25. april 2023 fra [https://snl.no/Menelik\\_2](https://snl.no/Menelik_2).

Getahun, B. T. & Tsega A. D. (2014). Centre- Periphery Relations in Ethiopian Empire: The Case of Benishangul Gumuz, 1898 – 1941. [https://www.researchgate.net/publication/311694123\\_Center\\_-\\_Periphery\\_Relations\\_in\\_Ethiopian\\_Empire\\_the\\_Case\\_of\\_BenishangulGumuz\\_1898-1941](https://www.researchgate.net/publication/311694123_Center_-_Periphery_Relations_in_Ethiopian_Empire_the_Case_of_BenishangulGumuz_1898-1941)

Gillett, C. (23. februar 2023). global music. *Encyclopedia Britannica*. Hentet 31. mars 2023 fra <https://www.britannica.com/art/global-music>

Gottlieb, R. (1968). Musical Scales of the Sudan as Found Among the Gumuz, Berta and Ingessana Peoples. *The World of Music*. (1986). 28 (2) 56-76. [https://www.jstor.org/stable/pdf/43563672.pdf?refreqid=excelsior%3A2d441ce159672c15824d0c12a0c3a945&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1](https://www.jstor.org/stable/pdf/43563672.pdf?refreqid=excelsior%3A2d441ce159672c15824d0c12a0c3a945&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1)

Joshuaproject. (u.å). *Gumuz, Shanqilla in Sudan*. Joshuaproject.net. Hentet 01.04.2023 fra [https://joshuaproject.net/people\\_groups/11992](https://joshuaproject.net/people_groups/11992)

Kebede, A. (1970). Review: Ethiopian Music: An Introduction by Michael Powne, *Ethnomusicology*. (1970). 14 (3). 501-504 <https://www.jstor.org/stable/850619> University of Illinois Press on behalf of Society of Ethnomusicology

Knudsen, O. F. & Hansen, K. F & Ryste, M. E. & Hovde, K.O. & Steen, T. & Greve, T. (u.å.). Kolonialisme. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. april 2023 fra <https://snl.no/kolonialisme>

Kontekst. (2022). *Bare to av ti låtskrivere er kvinner*. Kontekst.no Hentet 23. april 2023 fra <https://www.kontekst.no/bare-to-av-ti-latskrivere-er-kvinner/>

Küspert, K. C. (2020). Språk og etnisitet: NMS misjonen blant Gumuz i Etiopia 1970-2020 *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap, Norwegian Journal of Mission Theology*, 2020. 74 (1), 21-40. <https://journals.mf.no/ntm/article/view/5313/4314>

Marcus, H. G. & Mehretu, A. & Crummey, D. E. (13 april 2023). Ethiopia. *Encyclopedia Britannica*. Hentet 26 mars 2023 fra <https://www.britannica.com/place/Ethiopia>

Murstad, A. (2015). Urskogens Jazzmusikk: Om framstillinger av hedenskap og musikk i misjonslitteratur fra NLM sin virksomhet i Sør-Etiopia. *Norsk Misjonstidende*, 2015(2), 85-104. <https://journals.mf.no/ntm/article/view/4334/3649>

Nannyonga- Tamusuza S. & Solomon, T. (Red.). (2012). *Ethnomusicology in East Africa and beyond, Perspectives form Uganda and beyond*. Fountain Publishers. Kampala. [https://books.google.no/books?hl=no&lr=&id=MZJMLaisYmwC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Ethnomusicology+in+East+Africa+and+beyond,+Perspectives+form+Uganda+and+beyond&ots=opvoFdrJB6&sig=kK\\_fzhXlxX70ypVxRcKyHrXL6aU&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Ethnomusicology%20in%20East%20Africa%20and%20beyond%2C%20Perspectives%20form%20Uganda%20and%20beyond&f=false](https://books.google.no/books?hl=no&lr=&id=MZJMLaisYmwC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Ethnomusicology+in+East+Africa+and+beyond,+Perspectives+form+Uganda+and+beyond&ots=opvoFdrJB6&sig=kK_fzhXlxX70ypVxRcKyHrXL6aU&redir_esc=y#v=onepage&q=Ethnomusicology%20in%20East%20Africa%20and%20beyond%2C%20Perspectives%20form%20Uganda%20and%20beyond&f=false)

National Coffee Association USA. (u.å.). The History of Coffee. *ncausa.org*. Hentet 25.04. 2023 fra <https://www.ncausa.org/about-coffee/history-of-coffee>

NMS (2020). Det Norske Misjonsselskap. *Kristen eller Gumuz?* *nms.no*. Hentet 20. februar 2023 fra <https://nms.no/historie/kristen-eller-gumuz/>

Norsk Luthersk Misjonssamband. (2023). *Etiopia*. *nlm.no* Hentet 25. april 2023 fra <https://www.nlm.no/internasjonalt-arbeid/omrader/etiopia/>

Primary Music. (u.å.). World Music. *Primary Music*. Hentet 31. Mars 2023 fra <https://primary-music.com/world-music/>

Regjeringen. (2022, 12. desember). *Etiopia- reiseinformasjon*. *Regjeringen.no*. Hentet 3. april 2023 fra [https://www.regjeringen.no/no/tema/utenrikssaker/reiseinformasjon/velg-land/reiseinfo\\_etiopia/id2414712/](https://www.regjeringen.no/no/tema/utenrikssaker/reiseinformasjon/velg-land/reiseinfo_etiopia/id2414712/)

Rys, D. (2023). Growth in Latin and World Music Is More Than Just a Bad Bunny Blip: The two genres are on a multi-year hot streak, and other notable takeaways from analyzing the year in genre consumption. *Billboard.com* <https://www.billboard.com/pro/latin-world-music-growth-more-than-blip-genre-analysis-2022/>.

Sew, M. (2021, 10. august). EIEP. Marginalization and Persecution in Ethiopia's Benishangul-Gumuz. *Ethiopian Insight*. <https://www.ethiopia-insight.com/2021/08/10/marginalization-and-persecution-in-ethiopias-benishangul-gumuz/>

SistemaEurope. (u.å.). *What is El Sistema?* *Sistemaeurope.org*. [https://www.sistemaeurope.org/What\\_is\\_El\\_Sistema/](https://www.sistemaeurope.org/What_is_El_Sistema/)

Steinhovden, J. M. (2012). *Mäzmur and zäfän: Within and Beyond the Evangelical Movement in Ethiopia*. [Master thesis]. Hentet 4. april 2023 fra [https://www.academia.edu/30975046/Mäzmur and Zäfän Within and Beyond the Evangelical Movement in Ethiopia](https://www.academia.edu/30975046/Mäzmur_and_Zäfän_Within_and_Beyond_the_Evangelical_Movement_in_Ethiopia)). The University of Sheffield.

Store Norske Leksikon. (7. november 2021) på snl.no. Hentet 6. april 2023 fra [https://snl.no/brain\\_drain](https://snl.no/brain_drain)

Tapia, A. T. (1996, October 7). Musicianaries. *Christianity Today*, 40(11), 52+. [https://link.gale.com/apps/doc/A18732916/BIC?u=vic\\_liberty&sid=bookmark-BIC&xid=d054694f](https://link.gale.com/apps/doc/A18732916/BIC?u=vic_liberty&sid=bookmark-BIC&xid=d054694f)

Teferra, T. M. (2020). Kumia and Nsegu Flutes of Sudan, Ethiopia and Uganda. Hentet 25.04.23 fra [https://www.academia.edu/42940603/Timkehet Teffera 2020 Kumia and Nsegu Flutes of Sudan Ethiopia and Uganda](https://www.academia.edu/42940603/Timkehet_Teffera_2020_Kumia_and_Nsegu_Flutes_of_Sudan_Ethiopia_and_Uganda)

Teshome, M. (23. august 2021). *42,2% of Addis Ababa dwellers are migrants, survey reveals*. Capitaethiopia.com. <https://www.capitaethiopia.com/2021/08/23/42-2-of-addis-ababa-dwellers-are-migrants-survey-reveals/>

Van der Merwe, D. (2022, 4. november). Tigray at two years: The world's deadliest war. *The Brussels Times*. <https://www.brusselstimes.com/316661/tigray-at-two-years-the-worlds-deadliest-war> lastet ned 2023-04-21

Reliefweb. (11. november 2022). *Response to Internal Displacement in Ethiopia Fact Sheet, July – September 2022*. Reliefweb.com <https://reliefweb.int/report/ethiopia/response-internal-displacement-ethiopia-fact-sheet-july-september-2022>

UNHCR. (2023). *Ethiopia. Population*. Reporting.unhcr.org. Hentet 6. April 2023 fra <https://reporting.unhcr.org/ethiopia#toc-narratives>

Visit Sørlandet. (2023). *Lyden av Setesdal*. Visitsorlandet.com. <https://www.visitsorlandet.com/setesdal/attraksjoner/kunst-og-kultur/lyden-av-setesdal/>

Worldometers. (2023). *Ethiopia Population (Live)*. Worldometers.info. Hentet 23. april 2023 fra <https://www.worldometers.info/world-population/ethiopia-population/>

## 7.2.Litteratur:

Arén, G. (1999). *The Envoys of The Gospel in Ethiopia: In the steps of The Evangelical Pioneers*. EFSförlaget.

Balisky, L. W. (2018). *Songs of Ethiopia's Tesfaye Gabbiso: Singing with Understanding in Babylon, the Meantime, and Zion*. American Society of Missiology Monograph Series 37

Brinkmann, S. & Tanggard L. (2015). *Kvalitative forskningsmetoder: en grundbog*. Hans Reitzels Forlag.

Brun, I. (2012). Populærmusikk fra Addis Abeba: Redefinering av lokal tradisjon. I T. Dybo & K. Oversang (Red.), *Musikk, politikk og globalisering* (s. 349-365). Akademika Forlag

Carrillet, J. B. & Butler, S. & Starnes, D. (2009). *Ethiopia & Eritrea*. Lonely Planet.

Creswell, J. W. (2009). *Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. (3. utg.). SAGE Publications, Inc.

Foldnes, N., Grønneberg, S., Hermansen G. H. (2018) *Statistikk og dataanalyse: En moderne innføring*. Cappelen Damm Akademisk.

Gabriel, P. (1992). *Us*. [Album]. Real World Records.

Gorfe, Y. (2022). Music and the protestant church in Ethiopia – the Controversy of Zefen and Mezmur. Gorfe.

Hilder, B. T., *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe 2015*, Roman & Littlefield, United Kingdom

Howard, S. (2021). *Culture Smart! Ethiopia: The Essential Guide To Customs & Culture*. Kuperard.

Keil, C., & Feld, S. (1994). *Music Grooves: Essays and Dialogues*. University of Chicago Press.

Simon, P. (1986). *Graceland*. Warner Bros. Records.

Taylor, T. D. (1997). *Global pop!: World Music, World Markets*. New York: Routledge.

Taylor, T. D. (2007). *Beyond Exotism: Western Music and the World*. Duke University Press.

Taylor, T. D. (2017). *Music in the World: Selected Essays*. The University of Chicago Press.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

### 7.3. Upubliserte kilder

Wallmark, P. (2018). *The Gumuz – A people in Benishangul- Gumuz region, Ethiopia*.

Upublisert.

*Liste over figurer og opphavsrettnotis:*

Figur nr. 1-4: *Etiopiske skalaer*. Frangou, C. (2017). Common Ethiopian Pentatonic Scales or Qenet

(ቅኝት). [https://www.academia.edu/32420477/Common\\_Ethiopian\\_Pentatonic\\_Scales\\_or\\_Qenet\\_ቅኝት](https://www.academia.edu/32420477/Common_Ethiopian_Pentatonic_Scales_or_Qenet_ቅኝት) ©Frangou,C.

Figur nr. 5: *Religious Affiliation*. (2012). *Encyclopedia Britannica*. Hentet 8. april 2023 fra <https://www.britannica.com/place/Ethiopia/Religion>. ©Encyclopædia Britannica, Inc.

Figur nr. 6: *Kumia-fløyter pakket inn i bark*. (2020). Teferra, T. [https://www.academia.edu/42940603/Timkehet\\_Teffera\\_2020\\_Kumia\\_and\\_Nsegu\\_Flutes\\_of\\_Sudan\\_Ethiopia\\_and\\_Uganda](https://www.academia.edu/42940603/Timkehet_Teffera_2020_Kumia_and_Nsegu_Flutes_of_Sudan_Ethiopia_and_Uganda) ©Teferra, T.

Figur nr. 7: *Kumia-fløyter fra Gumuz-folket vest i Etiopia*. (2020). Teferra, T. [https://www.academia.edu/42940603/Timkehet\\_Teffera\\_2020\\_Kumia\\_and\\_Nsegu\\_Flutes\\_of\\_Sudan\\_Ethiopia\\_and\\_Uganda](https://www.academia.edu/42940603/Timkehet_Teffera_2020_Kumia_and_Nsegu_Flutes_of_Sudan_Ethiopia_and_Uganda) ©Teferra, T.

Figur nr. 8: *Ben-formet kumia-fløyter fra Gumuz-folket vest i Etiopia*. (2020). Teferra, T. [https://www.academia.edu/42940603/Timkehet\\_Teffera\\_2020\\_Kumia\\_and\\_Nsegu\\_Flutes\\_of\\_Sudan\\_Ethiopia\\_and\\_Uganda](https://www.academia.edu/42940603/Timkehet_Teffera_2020_Kumia_and_Nsegu_Flutes_of_Sudan_Ethiopia_and_Uganda) ©Teferra, T.

Figur nr. 9: «*Dobbel-hodet*» *kjedgeformet sirma- tromme fra Gumuz-folket vest i Etiopia*. (2020). Teferra, T. [https://www.academia.edu/42940603/Timkehet\\_Teffera\\_2020\\_Kumia\\_and\\_Nsegu\\_Flutes\\_of\\_Sudan\\_Ethiopia\\_and\\_Uganda](https://www.academia.edu/42940603/Timkehet_Teffera_2020_Kumia_and_Nsegu_Flutes_of_Sudan_Ethiopia_and_Uganda) ©Teferra, T.

Figur nr. 21. *Internally Displaced People Ethiopia*. (2023). UNHCR. <https://reporting.unhcr.org/ethiopia#toc-narratives> ©UNHCR

#### 7.4. Vedlegg

##### Spørreundersøkelsen



# Questionnaire

This survey aims to understand the challenges that Gumuz- musicians experience when facing contemporary music in Ethiopia. The survey is anonymous. Every question must be answered in order to be able to send your response. Thank you in advance for your contribution.

\* indikerer at spørsmålet er obligatorisk

---

## 1. 1. Gender \*

*Merk av for alt som passer*

- Male  
 Female

## 2. 2. Age \*

*Merk av for alt som passer*

- Below 18  
 18-24  
 25-30  
 31-40  
 41-45  
 Over 46

## 3. 3. What is your main instrument? \*

---

4. 4. Do you play other instruments? If so, which other instruments do you play? \*

---

---

---

---

---

5. 5. Do you play traditional Gumuz instruments or are you a traditional Gumuz singer? \*

---

---

---

---

---

6. 6. How and where did you learn your instrument/these instruments? \*

---

---

---

---

---

7. 7. Have you lived in Addis Ababa? If so, for how long? \*

---

---

---

---

---

8. 8. Did you study music at Mekane Yesus School of Jazz Music and Media (MYSoJMM)? \*

*Markér bare én oval.*

- BA degree in Music
- Advanced Diploma in Music
- Certificate in Music
- Other
- Andre: \_\_\_\_\_

9. 9. If you did not study at Mekane Yesus School of Jazz Music and Media (MYSoJMM) and got the opportunity to do it, would you?

*Markér bare én oval.*

- Yes
- No
- Perhaps

10. 10. Do you want to pursue a musical carrier in Addis Ababa? \*

*Markér bare én oval.*

- Yes
- No
- Perhaps

11. 11. What is your personal goal with music? What do you want to achieve? \*

---

---

---

---

---

### Gumuz-music

In the following, we will focus on the traditional Gumuz music.

12. 12. Do you like the Gumuz music? \*

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

No,      Yes, very much

13. 13. How did you learn the music of the Gumuz? \*

---

---

---

---

---

14. 14. How important do you think it is that the Gumuz music will be conveyed?

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

Not      Very important

15. 15. How important do you think it is that the Gumuz music is passed on to new generations?

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

Not      Very important

16. 16. How important do you think it is that the Gumuz music will be further developed? \*

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

Not      Very important

17. 17. Do you implement the traditional Gumuz music into contemporary Ethiopian music when you play together with other Ethiopian musicians?

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

No,      Yes, very much

18. 18. How important is it for you to implement the traditional Gumuz music into contemporary Ethiopian music when you play together with other Ethiopian musicians?

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

Not      Very important

19. 19. What do you like the most about the traditional Gumuz music? (E.g. the melodies, the rhythms)

---

---

---

---

---

20. 20. Is it important for you to sing in the Gumuz language when you play together with different musicians?

*Markér bare én oval.*

1 2 3 4 5

Not      Very important

21. 21. In what ways do you personally experience that the Gumuz music differs from the Ethiopian contemporary music? (E.g. rhythms, harmonies, melodies)

---

---

---

---

---

22. 22. Do you use other musical scales in the traditional Gumuz music than in Ethiopian contemporary music? If so, what are they called? Can you describe them?

---

---

---

---

---

23. 23. When you play with musicians that are not Gumuz, what are the challenges you experience?

---

---

---

---

---

---

Dette innholdet er ikke laget eller godkjent av Google.

Google Skjemaer

